



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Las vanidades de Blanca Varela. El empleo de las vanitas en *Ejercicios materiales* como recurso de crítica axiológica a la sociedad moderna

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Estudios Culturales

AUTOR

Martín Remberto HORNA ROMERO

ASESOR

Marco Gerardo MARTOS CARRERA

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Horna, M. (2017). *Las vanidades de Blanca Varela. El empleo de las vanitas en Ejercicios materiales como recurso de crítica axiológica a la sociedad moderna*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

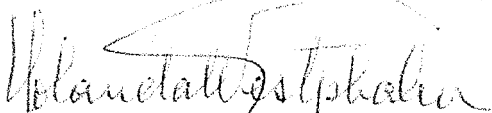
A los veintiséis días del mes de octubre de dos mil diecisiete, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dra. Yolanda Westphalen Rodríguez (Presidente), Dr. Marco Martos Carrera (Asesor), Dr. Gonzalo Espino Relucé, Dr. Mauro Mamani Macedo (Informante) y Mg. Percy Efraín Ramírez Chacpi (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Las vanidades de Blanca Varela. El empleo de las vanitas en Ejercicios materiales como recurso de crítica axiológica a la sociedad moderna**, presentada por el señor Martín Remberto Horna Romero Bachiller en Literatura para optar el Grado de Magister en Literatura con mención en Estudios Culturales.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. Nº 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

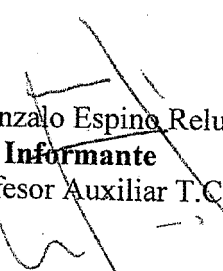
Excelente (14)


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura con mención en Estudios Culturales** al bachiller **Martín Remberto Horna Romero**.


El acto académico de sustentación concluyó a las _____ horas.


Dr. Yolanda Westphalen Rodríguez
Presidente
Profesora Principal T.C.


Dr. Marco Martos Carrera
Asesor
Profesor Principal D. E.


Dr. Gonzalo Espino Relucé
Informante
Profesor Auxiliar T.C.


Dr. Mauro Mamani Macedo
Informante
Profesor Asociado T.C.


Mg. Percy Efraín Ramírez Chacpi
Miembro
Profesor Invitado

ÍNDICE

Las vanidades de Blanca Varela. El empleo de las vanitas en *Ejercicios materiales* como recurso de crítica axiológica a la sociedad moderna

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I: RETÓRICA E IDEOLOGÍA. METÁFORA Y SÍMBOLO EN EL DIVÁN.....	8
1.1. Estudios sobre la metáfora	8
1.1.1. Metáfora tradicional: la teoría de la sustitución	9
1.1.2. La metáfora como teoría de la tensión	10
1.1.2.1. Tensión horizontal: expresión metafórica e interacción semántica	10
1.1.2.2. La metáfora como espacio de conocimiento	11
1.1.3. La metáfora cotidiana: el sistema ideológico detrás de la figura	13
1.1.3.1. Desde el panteón de las metáforas	14
1.2. Retórica textual	17
1.2.1. Denotación vs connotación: el campo minado de la Retórica	18
1.2.2. Los campos figurativos	21
1.3. Delimitaciones sobre el símbolo	23
1.3.1. Comentarios sobre el símbolo: excedente de sentido, consenso y misterio.....	24
1.3.2. El símbolo y su sentido colectivo-cultural	26
1.3.3. El símbolo literario. Características para un análisis	28
CAPÍTULO II: EJERCICIOS MATERIALES EN SU MARCO	31
2.1. Cuestiones de época	31
2.1.1. La crisis de los ochenta	33
2.1.2. Una mirada a la poesía de los 80 hasta 1993	36
2.2. Periodizaciones sobre la lírica de Varela	40
2.3. Estudios acerca de <i>Ejercicios materiales</i>	44
2.3.1. Los libros	44
2.3.2. Artículos, ensayos, comentarios	47

2.4.	Intromisiones: Varela y sus relaciones con la pintura	54
2.4.1.	Estudios sobre el aspecto pictórico en la lírica de Varela	54
2.4.2.	El género de las vanidades	57
2.4.3.	Las <i>vanitas</i> como crítica axiológica	60
2.4.4.	<i>Vanitas</i> en “Currículum vitae”	64
2.4.4.1.	El currículum –y sus primeras valencias– en la disposición de los versos ...	64
2.4.4.2.	Los campos figurativos presentes en la carrera de la vida	66
2.4.4.3.	La oralidad como recurso para insertar el escepticismo	67
2.4.4.4.	La metáfora estructural carrera-vida en la sociedad moderna	68
2.4.4.5.	La presencia de las <i>vanitas</i> como intensificador del absurdo	70

CAPÍTULO III: LAS VANIDADES DE BLANCA VARELA EN *EJERCICIOS*

<i>MATERIALES</i>	72
3.1. San Ignacio de Loyola en los <i>Ejercicios materiales</i>	72
3.1.1. Diferencias elementales entre los <i>Ejercicios</i>	75
3.1.2. La estética de lo grotesco como recurso de ambos libros	78
3.2. Las vanidades de la belleza, el amor y la ciencia en “Lección de anatomía”, y la revaloración del cuerpo	80
3.2.1. Dispositio.....	82
3.2.2. Elocutio	83
3.2.2.1. Estado de gracia fúnebre	84
3.2.2.2. Las limitaciones del hombre frente a la muerte y el conocimiento	86
3.2.2.3. La prescripción del amor romántico	88
3.2.2.4. El ineludible devenir del tiempo	90
3.2.2.5. El cuerpo triunfal	90
3.2.3. Interlocutores y deíxis	92
3.2.4. Inventio: vanidades y verdades	93
3.2.4.1. La conservación del reloj y la muerte	95
3.2.4.2. La resimbolización del espejo, la flor, el gusano y la sabiduría	96
3.2.4.3. La innovación de la carne	99
3.3. Las vanidades de la eternidad, la civilización y la belleza en “Escena final” .	101
3.3.1. Dispositio	102
3.3.2. Elocutio	103

3.3.2.1. La repetición para hurgar en la identidad	103
3.3.2.2. Elipsis, antítesis y metáfora para construir una identidad en conflicto	103
3.3.2.3. Figuras identitarias y existencialistas	105
3.3.2.4. Breve adelanto de símbolos	106
3.3.3. Interlocutores y deíxis	107
3.3.4. Inventio	108
3.3.4.1. La conservación de la puerta y la rosa	108
3.3.4.2. La resemantización de la muerte helada	110
3.3.4.3. La innovación del animal y la bisagra	110
3.3.4.4. Crítica a la civilización	112
3.4. Las vanidades de la juventud, la belleza, el poder y la soberbia en “Claroscuro”, y el retorno al animal	113
3.4.1. Dispositio	115
3.4.2. Elocutio	116
3.4.2.1. Las trabas del autorreconocimiento	116
3.4.2.2. Los efectos de ver a la muerte en el espejo	118
3.4.2.3. La atmósfera decadente del final	119
3.4.3. Interlocutores y deíxis	120
3.4.4. Inventio	122
3.4.4.1. La identidad dispersa e inasible	122
3.4.4.2. La denuncia del rabo y el desengaño de la juventud	122
3.4.4.3. La conservación del espejo, el lujo y el cuadro	124
3.4.4.4. La iteración de cuatro símbolos varelanos	126
3.5. Últimas reflexiones y recuento	128
3.5.1. Los tipos de vida según Varela	128
3.5.2. Recuento	130
CONCLUSIONES	133
BIBLIOGRAFÍA	134
ANEXOS	141

INTRODUCCIÓN

Las primeras lecturas que tuve de Blanca Varela me hacían percibir una particular convergencia entre tres estilos que admiraba: el de César Vallejo, el del surrealismo y el de Charles Baudelaire. La sola idea de poder intuir ello en una sola escritora me llevó a hurgar en toda su poética sin saber realmente lo que buscaba. Estas revisiones me permitían descubrir angustia, desencanto, dolor, fastidio, belleza, novedad, misterio, decadencia, rebeldía, placer. Poemas como “Vals del ángelus”, “Historia”, “Cruci-ficción”, “Secreto de familia” o “Casa de cuervos” me conmovían al mismo tiempo que me dejaban enigmas. En estas lecturas por la poesía de Varela, captó particularmente mi atención el tratamiento que se hacía de la estética de lo grotesco; así que decidí buscar textos que vayan por dicha veta. En tal indagación me topé con el libro que, considero, trabajó de manera más pareja y en extremo dicha poética: *Ejercicios materiales* (EM).

Muchos críticos consideran que EM representa un clímax con respecto a alguna etapa, ya sea por su referencialidad corporal, por su corporeidad femenina, por su retórica del horror o por su nivel de desengaño. Quizá fue la intuición de todo ello lo que motivó secretamente el presente trabajo. Ya hallado el gusto, sentida la intuición, designado el libro, tocaba el turno de la delimitación temática. Me percaté de tres asuntos: el diálogo con el barroco, la referencia a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola y la intertextualidad con la pintura. De dichas referencias, la que más me interesó estudiar fue esta última. Aunque ya existían análisis al respecto, no había desarrollo sobre lo que sería mi hipótesis: plantear una interrelación de los poemas de EM con un género pictórico conocido como *vanitas* (vanidades). Ambos discursos, el poético varelaño y el plástico de las *vanitas*, coinciden en la forma en que se trabaja la caducidad de la vida y en el empleo de los símbolos. Estos elementos fueron los primeros indicios de que mi hipótesis estaba encaminada.

Aunque la idea de llevar los usos pictóricos a la literatura me pareció en un inicio una tarea atrevida, esta se vio apoyada por estudios y comentarios que otros ya

habían realizado al respecto. En el transcurso de la investigación pude observar que Varela no solo recogía simbolismos de antaño, sino que también los iba actualizando, los invertía, los asimilaba a su época, a su espíritu crítico e incluso generaba sus propia simbología, pero usando la misma operación. Estas estrategias escriturales evidentemente ocultaban una finalidad, y ahora debía ir en búsqueda de ella o ellas.

Al profundizar más en las *vanitas*, se puede apreciar que originalmente se enmarcó en un contexto religioso y su tema apuntaba en esencia a derruir cualquier tipo de logro humano que enorgullezca al hombre y que lo aparte de Dios. Para lograr esto, el tiempo y la muerte serían los principales agentes que socaven la vanidad mundana. Por lo tanto, para obtener la salvación en ultratumba se necesita reconocer la falsedad de las valoraciones humanas. Blanca Varela mantiene el orgullo mundano, el tiempo, la muerte, la falsedad, las valoraciones sociales, es decir, sostiene la esencia de las *vanitas*, pero las despoja de la religiosidad cristiana y sus idealizaciones. Para ello, EM toma como principio al cuerpo dentro de un universo poético desmitificador, crítico, escéptico y conflictivo. Sin embargo, estos son solo adelantos de la investigación.

El primer capítulo muestra un panorama de los estudios que se han realizado acerca de la metáfora como figura emblemática de la retórica hasta observar cómo se le considera a inicios del s. XXI. Sobre todo, interesa desarrollar la mirada que ofrece la Retórica textual de Stefano Arduini al respecto y las perspectivas de Lakoff y Johnson sobre la metáfora cotidiana. También se delimitará el concepto sobre el símbolo a partir de las lecturas de Paul Ricoeur. Si bien se han preferido ambas figuras porque se asemejan al funcionamiento de las *vanitas*, resulta imprescindible aclarar que estos estudios sirven para entender la importancia de todas las figuras retóricas no solo para la literatura, sino también como elementos estructuradores del mundo y del conocimiento.

El segundo capítulo se dispersa un poco en cuanto a su temática. Lo que se pretende es ofrecer un campo retórico a EM. Este concepto tiene que ver con el conjunto de experiencias y conocimientos adquiridos por el individuo, las distintas culturas y las sociedades (Arduini, 2000, p. 47). Por ello, primero, se contextualiza a la autora dentro de la Generación del 50 y luego se recupera el marco histórico peruano de EM, que compete el lapso entre 1878 y 1993. Segundo, se analizan las periodizaciones que se han planteado sobre la poética de Varela, al mismo tiempo que se hace un panorama acerca de los estudios críticos sobre la obra. Esto último permite saber el

estado de la cuestión sobre los análisis del poemario que nos incumbe. Tercero, se desarrollan las interrelaciones entre pintura y literatura en la lírica de la autora. En seguida, se profundiza en el género de las *vanitas*; para esto, se usan tanto referentes tradicionales como pintores posteriores al barroco. Por último, se observa la aplicación de dicho género pictórico en el poema “Curriculum vitae” (*Canto villano*, 1978); esto permite apreciar la presencia de las *vanitas* en otros libros de Varela y sirve como una antesala al siguiente capítulo.

El tercer capítulo inicia analizando el título del poemario y su interrelación con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. No obstante, la principal función de esta parte es demostrar que las *vanitas* están presentes en EM, básicamente, en tres poemas: “Lección de anatomía”, “Claroscuro” y “Escena final”. Aquí se observa que los EM recuperan símbolos de la pintura barroca, reformulan otros e innova *vanitas* personales en el repertorio. Es decir, se observa cómo Blanca Varela desarrolla tres estrategias para filtrar las *vanitas* en la poesía. Mediante estas, la autora configura una novedosa crítica axiológica al mundo occidental moderno e industrial, así como planteará su cosmovisión personal mediada por el cuerpo.

CAPÍTULO I

RETÓRICA E IDEOLOGÍA. METÁFORA Y SÍMBOLO EN EL DIVÁN

La lírica se caracteriza por su densidad expresiva: busca transmitir mucho con pocas palabras. Sin embargo, la poesía debe ser entendida más que como una simple manifestación de la interioridad humana; pues el lenguaje literario también puede ser una manera específica de encontrarse en el mundo, de orientarse en él, de comprenderlo e interpretarlo.

Ya que la autora no ha elaborado un ensayo para expresarnos sus opiniones acerca del arte, el presente trabajo se valdrá tanto de sus entrevistas como de la crítica literaria para captar la ubicación de Blanca Varela en la modernidad. Sobre todo, dicha posición y mirada de la autora será revelada por el análisis retórico de sus poemas.

Por ello, resulta relevante hacer hincapié en los conceptos de la retórica que se tomarán en cuenta para el presente trabajo. En ese sentido, se debe mencionar que el marco teórico del análisis corresponde básicamente al de la Retórica Textual, en la cual destaca Stefano Arduini. No obstante, también se asimilarán ciertas ideas de Paul Ricoeur, Max Black, asimismo, las de Lakoff y Johnson.

1.1. Estudios sobre la metáfora

La Retórica se ha encargado de profundizar los estudios sobre las figuras literarias, y, entre estas, la metáfora ha cobrado indudable protagonismo. Por esa razón, este capítulo bosqueja los principales debates que han permitido conceptualizarla en la actualidad. Un panorama sobre la evolución de dichas ideas permitirá una mejor comprensión de la lírica moderna y de la estilística en la que Blanca Varela se enmarca.

1.1.1. Metáfora tradicional: la teoría de la sustitución

La historia de larga data de la Retórica inicia con los sofistas, la continúan Aristóteles, Cicerón y Quintiliano; hasta que en el siglo XIX disminuye considerablemente su interés. En el siglo XX se reactiva la preocupación por ella y se enriquece gracias al debate. La poesía es uno de los géneros preferidos para el uso de las figuras literarias, y la metáfora ha sido uno de sus recursos estilísticos emblemáticos hasta nuestros días.

Sin embargo, los estudios literarios ni las épocas han visto siempre igual a la metáfora, como lo demuestran los textos *La metáfora viva* (Paul Ricoeur) o *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (Stefano Arduini), por citar algunos ejemplos. No obstante, en vez de hurgar en cada autor que la estudió y sus diferenciaciones, será conveniente y útil apreciar las ideas constantes acerca de la metáfora en dicha tradición.

Las siguientes afirmaciones han sido tomadas de Paul Ricoeur en base al capítulo “La metáfora y el símbolo” de su libro *Teoría de la interpretación*:

a. La metáfora es un tropo, es decir, una figura del discurso que tiene que ver con la denominación. Aristóteles (1988) la definió en la *Poética* como “la *aplicación a una cosa* de un *nombre* ajeno, con lo que se efectúa la transferencia de género a especie, de especie a género, de especie a especie, o existe una analogía, esto es, una proporción” (p. 1457b [las cursivas son mías]). Es decir, la metáfora consiste en una nominalización que no le corresponde al objeto real, sino solo de forma indirecta.

b. Representa la prolongación del sentido de un nombre por medio de la desviación del sentido literal de las palabras. De las significaciones figurativas de una palabra se tomarán aquellas que la conviertan en parte del empleo ordinario. Por lo general, el objetivo de una figura era llenar una laguna semántica en el código léxico y hacerlo más placentero.

c. Dicha desviación de sentido está motivada por la semejanza. La metáfora se basaba en la comparación implícita entre dos realidades en algunos aspectos semejantes. “Dicha analogía entre dos realidades presentaba una condición objetiva y previa al empleo de la metáfora, la cual, en todo caso, resultaba evidente” (Bendezú, 2003, p. 83).

d. La semejanza fundamenta la sustitución del sentido literal por el sentido figurado de una palabra. Esto era tomado de forma parecida a una relación de sinonimia.

e. Esta sustitución no representa ninguna innovación semántica. “La metáfora se puede traducir mediante la restitución del sentido literal, ya que sustitución más restitución es igual a cero” (Ricoeur, 2006, p. 62).

f. Su principal actividad se relaciona con la función emotiva y estética del lenguaje. No obstante, además, se podía usar para seducir al público, al hacer más atractivo el discurso. Esto último se relaciona con la función principal de la retórica: la persuasión, al mismo tiempo que se vincula con la función apelativa del lenguaje.

En resumen, la metáfora era el resultado de un término¹ por otro, que daba como producto cero en innovación semántica, porque era entendida, dentro de un plano paradigmático, como un reemplazo basado en el principio de analogía preexistente –y no una invención de sentido–. Esto explica que la Retórica tradicional haya desarrollado una teoría de sustitución para entender a la metáfora.

1.1.2. La metáfora como teoría de la tensión

Los estudios modernos discuten los planteamientos de la retórica clásica acerca de la metáfora². Principalmente, han puesto en tela de juicio cuatro conceptos en torno a ella: la sustitución, la semejanza, la interpretación y su funcionalidad.

1.1.2.1. Tensión horizontal: expresión metafórica e interacción semántica

El primer deslinde que se hace acerca de la metáfora corresponde a su proceso de denominación. Esta figura literaria realmente se desarrolla dentro de una oración, no está aislada como vocablo. Esto quiere decir que una metáfora no está constituida por un término; sino que solo posee sentido al interrelacionarse con otras palabras. De esta

1. La retórica clásica considera que en toda comparación hay un término real que sirve de punto de partida y un término evocado llamado, generalmente, imagen. Así, cuando Góngora decía cítaras de pluma en vez de pájaros, el primer elemento sería la imagen evocada del término real pájaros.

2. De aquellos, el trabajo sobre la "teoría de la interacción" desarrollada por I. A. Richards en 1936 es considerado como el precursor.

manera, se pasará de una lectura lexicológica de la metáfora a otra sintáctica de ella. Un vocablo no se puede emplear metafóricamente, pero lo que sí existe es una expresión metafórica. A partir de lo dicho, a la metáfora debería entenderse como un conjunto de palabras o como una frase.

Lo anterior estrecha lazos con una segunda idea: al relacionar vocablos se ponen en tensión no dos palabras, sino dos interpretaciones: una literal que se autodestruye, y produce otra, que es la metafórica. La metáfora surge como una réplica semántica a una interpretación literal de la frase que resulta disparatada. Cuando la poeta Blanca Varela escribe “estériles estrellas” o “la flor que ladra” desencadena un resultado absurdo, que Paul Ricoeur y Jean Cohen llaman “impertinencia semántica”: la estrella no es estéril porque implicaría negar la reproducción, rasgo que no le pertenece; y la flor no puede ladrar, si es que ladrar es la acción sonora de los cánidos. Sin embargo, esta contradicción o absurdo es lo que sostiene a la figura literaria, ya que este proceso de inconsistencia o transformación impone un giro a las palabras más allá de su interpretación literal que desencadena una extensión de significado.

Max Black se basaba en la idea de que cuando se emplea una metáfora se tiene en una sola expresión dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea. El significado de la expresión metafórica sería el resultante de la interacción de los dos elementos. “En ‘Juan es una roca’, los dos pensamientos activos a la vez serían el de la fortaleza de Juan y el de la solidez de la roca” (Nubiola, 2000, p. 74). Por ende, la metáfora no consistiría en un proceso de comparación, sino de transposición, traslación o desplazamiento de significado de un término a otro.

Hasta aquí ya se pueden sintetizar tres actividades que la metáfora presenta en la actualidad: frase, tensión y simultaneidad. Es decir, está constituida por un conjunto de palabras, es el producto de una tensión entre dos interpretaciones (la literal y la metafórica, que parte de la anterior) y posee simultaneidad en la traslación de semas de dos elementos que interactúan.

1.1.2.2. La metáfora como espacio de conocimiento

El segundo aporte tiene que ver con la función de la semejanza en la metáfora. Antes estudiar las metáforas de un autor significaba un esfuerzo por averiguar los

elementos que ha usado para revestir sus ideas. Para ello se realizaba el ya mencionado proceso de sustitución.

En cambio, los nuevos estudios apuntan, como ya se mencionó, a motivar tensiones entre dos interpretaciones, lo cual produce la innovación semántica en el nivel de una oración íntegra y que no puede reconocerse en un lenguaje ya establecido. Es decir, la metáfora motiva una verdadera creación de sentido. Esto existe gracias a un predicado inusual e inesperado. Cuando Xavier Abril dice: “Qué difícil es distinguir entre la *noche* y una *mujer ahogada hace tiempo en un estanque*” (las cursivas son mías), dos elementos antes distantes son reunidos súbitamente. Brota entre ellos una relación de sentido, una realidad nueva, no observada hasta ese momento. Además de ello, se aprecia que el segundo elemento no es solamente un vocablo, sino una frase, lo cual complejiza aún más a la figura retórica. Así, la metáfora se convierte en más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza. Según Ricoeur (2006) esta intersección de dos realidades disjuntas constituye la fuerza de la metáfora.

Este cambio –que corresponde en lingüística a un giro de la atención desde la semántica a la pragmática– se debe en buena parte a la moderna revolución cognitiva que traspasa los límites tradicionales de las disciplinas en su búsqueda de una cabal comprensión de la inteligencia humana (Nubiola, 2000).

Estos rasgos de la literatura no eran apreciados por la retórica tradicional, ya que el escritor apuntaba a reemplazar una palabra por otra con una única semejanza posible; no debía haber dos giros semánticos para una imagen porque el autor ha usado el desplazamiento significativo con una sola intención. Cuando se leía a Góngora, por más abstruso que sea su verso, el lector debía hurgar en el proceso de sustitución aplicado en su metáfora, y todos los lectores debían llegar al mismo reemplazo de palabras; es decir, debían entender lo mismo.

La literatura contemporánea, en cambio, ha dado participación e importancia al lector como constructor del texto mediante la proliferación de técnicas que exigen un lector atento que organice la estructura de una novela (véase *Rayuela* como ejemplo extremo) o se emplea la sugerencia en la poesía para que el receptor complete información (véase Eguren como referente peruano). A esto se debe añadir que Umberto

Eco ha planteado la idea de obra abierta, la cual colabora con la idea de la variedad de hermenéuticas de un texto (véase “La casa tomada” de Cortázar y su diversidad de interpretaciones) y, por extensión, también repercute en la diversidad de decodificaciones posibles para las figuras literarias.

Los lectores –desde el vanguardismo–, no tienen por qué coincidir en su interpretación. La metáfora se ha tornado audaz y experimental, y motivan al receptor a hurgar, entre dos términos antes lejanos, la semejanza donde, a veces, parece no haberla.

Si bien es cierto que en la retórica clásica la metáfora era considerada un adorno o un reforzador de persuasión, en la retórica moderna ella ha dado un giro a un aspecto más referencial. Recuérdese que de ella brota una realidad nueva, no observada hasta el momento de la metáfora; es decir, ofrece nueva información. La precisión de esta idea nos lleva a afirmar que las figuras literarias han desplazado sus funciones meramente estética, emotiva y apelativa del lenguaje hacia la importancia de su función representativa. De esa manera, la metáfora se ha convertido en una otra entrada cognoscitiva a la realidad: nuevo rol de los recursos estilísticos.

De lo dicho hasta estas líneas, se puede apreciar que la metáfora ha pasado de la sustitución infértil a ser entendida como un proceso de creación de sentido. Además, el concepto que se tenía de ella ha mutado, pues de ser considerada una palabra intercambiable, ahora para comprenderla se debe tomar en cuenta que es una expresión constituida por vocablos interrelacionados. Dos frases inconsistentes en su interpretación literal dentro de una oración dan como resultado la metáfora, que es la innovación semántica: uno más uno en la línea sintagmática de la frase dio como respuesta la ampliación del sentido. Esta es, pues, la teoría de la tensión de la metáfora.³

1.1.3. Metáfora cotidiana: el sistema ideológico detrás de la figura

3. Cuando se descubrió América, se tuvo que usar la metáfora tensiva para aprehenderla, así, por ejemplo, del resultado de un término con otro, de un conejo con las Indias (conejillo de Indias) se llegó a la prolongación semántica del cuy.

Habitualmente, la filosofía, la ciencia y la lingüística habían marginado el estudio de la metáfora, siguiendo las pautas de la retórica tradicional. Su nulo valor cognitivo y su valor meramente decorativo o retórico la desplazaron siempre a un sector periférico de dichos campos. No obstante, el carácter interdisciplinario de la metáfora y las nuevas perspectivas de ella como una forma de conocimiento han logrado una explosión bibliográfica sobre ella y han afirmado su primacía sobre el sentido literal de la palabra.

1.1.3.1. Desde el panteón de las metáforas

Ricoeur asevera que las metáforas resaltan por su originalidad y se convierten en una nueva ampliación del sentido. La literatura las suele emplear y las considera “vivas”, pero estas pueden convertirse en metáforas muertas por la repetición;⁴ sin embargo, no pierden ese sentido ampliado que las puede llevar a contribuir con la polisemia de las palabras y las hace ingresar al diccionario⁵. Lamentablemente, al igual que las lenguas muertas, se han estancado en su creatividad y riqueza; por ello, afirma que no hay metáforas vivas en un diccionario. Las metáforas muertas se caracterizan por haber perdido su valor sorpresivo y no deberían ser llamadas propiamente metáforas.

No obstante, frente a la literatura oficial que privilegia las metáforas poéticas (las creativas, novedosas, “vivas”, dignas de reflexión), por ser las más sorprendentes o inesperadas, surgen Lakoff y Johnson (1995). Estos pensadores se preocupan, sobre todo, por las expresiones muertas, fósiles o frases tan comunes como "perder el tiempo" o "ir por caminos diferentes". Expresiones como esas son reflejo de conceptos metafóricos sistemáticos que estructuran nuestras acciones y nuestros pensamientos. Están "vivas" en un sentido más elemental: son metáforas en las que vivimos. El hecho de que estén fijadas convencionalmente al léxico de nuestra lengua no las hace menos vivas, afirman. Si bien es cierto, no son de lo más exquisito en la lírica, podrían ser de utilidad en trabajos hermenéuticos. Tales metáforas cotidianas, incluso, pueden ofrecer

4. Ejemplos: pata de la mesa, un montón, corriente literaria, valle de lágrimas, fondo de la cuestión. Hay un caso especial que la Lingüística llama catacresis: tropo que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar algo que carece de nombre especial; p. ej., la hoja de la espada; una hoja de papel, pata de la mesa, diente de ajo.

5. Como ejemplo encontramos que el sinónimo peruano de la palabra “sapo” es mirón o espía.

entradas a la lírica de Blanca Varela, como ya lo hizo ver Rosario Valdivia con el poema “Flores para el oído”, en que se entienden los piropos como “echar flores”.

Volviendo al tema, según Lakoff y Johnson (1995), muchas metáforas de nuestro lenguaje consideradas "convencionales" son generadas por estructuras básicas de nuestra experiencia y de nuestra manera de pensar. Los autores las clasifican de la siguiente manera:

a. Metáforas orientacionales:⁶ organizan un sistema global de conceptos con relación a otro sistema. La mayoría de ellas tienen que ver con la orientación espacial. Además, tienen base en nuestra constitución física y experiencia cultural. Las principales son arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico. Estas son las que presentan notorias relaciones de poder, conceptos de hegemonía y subalternidad.

b. Metáforas ontológicas:⁷ nuestras experiencias con objetos físicos – especialmente nuestros propios cuerpos– proporcionan la base para estas metáforas. Estas categorizan un fenómeno (idea, emoción, actividad, acontecimiento, etc.) de forma peculiar mediante su consideración como una entidad, una sustancia, un recipiente, una persona. Si consideramos una idea como una entidad, esto permitiría referirnos a ella, cuantificarla, caracterizarla, verla como causa, etc. Así pues, si se considera a la “mente” como una entidad, se puede decir de ella que es una “máquina” (perder el control; faltar un tornillo) o es un “objeto frágil” (su cerebro estalló, se derrumbó en el interrogatorio).

c. Metáforas estructurales:⁸ ellas consisten en que una actividad o una experiencia se estructure en términos de otra. Así, comprender es ver o una discusión es una guerra.

6. Por ejemplo, lo bueno es arriba, lo malo es abajo: estatus alto, estatus bajo; las cosas van hacia arriba, vamos cuesta abajo; alta calidad, baja calidad. También, la virtud se ubica arriba, el vicio, abajo: alguien tiene pensamientos elevados o rastreros; se deja arrastrar por las más bajas pasiones; los bajos fondos. Asimismo, feliz es arriba, triste es abajo: me levantó el ánimo, tuve un bajón, estoy hundido, caer en una depresión.

7. Por ejemplo, la mente humana es un recipiente: no me cabe en la cabeza; no me entra la lección; tener algo en mente; métete esto en la cabeza; sal de mi cabeza; tener una melodía en la cabeza; estoy saturado; ser un cabeza hueca.

8. Tal es el caso del discurso entendido como un tejido: se puede perder el hilo; las ideas pueden estar mal hilvanadas; puede faltar un hilo argumental o conductor; un argumento puede ser retorcido, el discurso

Esta clasificación ayuda a comprender que la forma como pensamos determina nuestras acciones, reacciones, la perspectiva de nosotros mismos, las relacionarnos con los demás, nuestro movimiento y posición dentro del mundo. Sin embargo, nuestro sistema conceptual actúa automáticamente guiado por ciertas pautas que en nada nos es evidente, y una manera de revelarlas es mirando el lenguaje: lugar en que la ideología se muestra. Lakoff y Johnson afirman que al hablar de hechos y procesos del entorno se utilizan expresiones provenientes de otro campo. Ellos ejemplifican esto con la idea de discusión transfigurada en una guerra:

Vemos a la persona con la que discutimos como un oponente. Atacamos sus posiciones y defendemos las nuestras. Ganamos y perdemos terreno. Planeamos y usamos estrategias. Si encontramos que una posición es indefendible, la abandonamos y adoptamos una nueva línea de ataque. (Lakoff y Johnson, 1995, p. 41)

Los autores aseveran que en nuestra cultura la discusión se encuentra estructurada en términos bélicos. Y van más allá, pues afirman que cuando alguien habla normalmente de atacar una posición lo dice usando las palabras “atacar una posición”. La metáfora no está en las palabras empleadas, sino en el concepto mismo de la discusión. Entonces, el lenguaje de la discusión es literal; no poético, imaginativo ni retórico.

Para ambos pensadores las personas hablan y actúan sobre determinados temas según la manera en que las conciben. Para ilustrar esto, ellos piden imaginar una cultura en que la discusión sea entendida como una danza, los participantes como bailarines y en la cual el fin sea ejecutarla de una manera equilibrada y estéticamente agradable. En este contexto la experiencia y el vocabulario de la discusión tendrían otras maneras. Y “nosotros” no consideraríamos que se haya discutido, pues no habría triunfo ni derrota, ganar ni perder terreno, atacar ni defender.

Por lo tanto, la metáfora no es únicamente una cuestión lingüística, sino que atañe principalmente a los procesos del pensamiento humano. Es decir, para Lakoff y Johnson, la metáfora se entiende como el concepto metafórico (sistema conceptual de

tiene un nudo y un desenlace; se atan cabos; se hila muy fino. Las relaciones son viajes: el amante es un compañero de viaje; el matrimonio naufraga. El deporte es una guerra: los equipos se enfrentan y tienen un capitán; se prepara la estrategia; se ataca y se defiende; se tira o dispara a portería; tiro de esquina.

una persona); y si alguien piensa de una forma, así se expresa sobre el tema y así actúa sobre la realidad.

En resumen, dichos autores llegan a la conclusión de que la metáfora no solo debe ser estudiada de manera elitista. Afirman que ella no está muerta, sino que vive en la cotidianidad; que tiene la innovación semántica, aunque no implique sorpresa; que pasa inadvertida, pero es reveladora, porque responde a formas de pensamiento y sistemas tan arraigados que parecen naturales. Es más, permite ver intereses y estructuras grupales (luchas, hegemonías, periferias). De esta forma se ha hecho un reclamo a los filósofos, lingüistas, sociólogos y demás investigadores a que no solo miren lo extraordinario de las metáforas oficiales, sino que observen la vida ordinaria de las metáforas, que poseen mayor alcance por su cantidad de usuarios.

Todas estas ideas planteadas por Lakoff y Johnson, ligando la metáfora al plano de la experiencia vital, lo único que hacen es reforzar el concepto de que la metáfora tiene como función primaria la cognición y que ella ocupa un lugar central en nuestro sistema ordinario de pensamiento y lenguaje. Su trabajo ha colaborado a afirmar que –más que el lenguaje– nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica.

1.2. Retórica textual

La Retórica textual es el marco teórico que básicamente guía la presente investigación. Ella se caracteriza por estudiar y entablar un diálogo, principalmente, entre la dispositio, la elocutio y la inventio. El primero tiene que ver con la estructuración, presentación, formato del texto. El segundo implica el análisis profundo de las figuras literarias presentes en una obra. El tercero implica profundizar en la cosmovisión del texto en fuerte interrelación con los dos elementos anteriormente mencionados. De esta manera se supera la mera contabilización de recursos poéticos y se llega a una coherencia en que la forma en sí ya implica su contenido textual.

Otro punto valioso de este tipo de retórica es su versatilidad. Por ejemplo, el libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* de Stefano Arduini menciona, entre

las muchas figuras retóricas, a la catacrexis, la cual consiste en dar sentido traslaticio a una palabra para designar algo que carece de nombre especial: la hoja de la espada, una hoja de papel. Esto significa que la Retórica textual abre el espectro a las expresiones cotidianas, esas que justamente no resaltan por la novedad o la sorpresa. Es decir, puede asimilar ideas de Lakoff y Johnson ya comentadas líneas arriba.

Por otro lado, dicho libro de Arduini inicia con un panorama detallado de la evolución de la Retórica y su papel en la literatura. Resulta pertinente mencionar esta parte a continuación para entender mejor el debate al que da respuesta la Retórica textual y el trabajo en que se fundamenta.

1.2.1. Denotación vs connotación: el campo minado de la Retórica

La Retórica Antigua poseía cinco ámbitos: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *pronuntatio* y *memoria*; los dos últimos fueron dejados para el habla. Durante los veinte siglos siguientes, la Retórica concentró sus esfuerzos en el plano de la *elocutio*. Ejemplos patentes de ello son los trabajos de Du Marsais, Pierre Fontanier, Jacques Dubois, los demás integrantes del Grupo de Lieja, entre otros, quienes desarrollaron una detallada descripción y clasificación de las figuras literarias.

La Retórica llegaría a la conclusión de que la figura literaria es un “desvío”, es decir, la modificación de una expresión primera considerada como normal. Según los del Grupo de Lieja (s. XX), dicha desviación se produce a partir de un grado cero, reducido a sus semas esenciales, que linda con el discurso científico. Dos preguntas problemáticas interpelan a estas aseveraciones: ¿toda desviación semántica es figura?, ¿cuál es el punto de referencia o la norma a partir de la cual se define y delimita tal desviación? Como se aprecia, el primer cuestionamiento necesita de una respuesta del segundo para hallar solución.⁹

9. J.A. Martínez (1975) advierte no confundir desviación con anomalía: “mientras que el texto con desviación es creativo en *contra* del uso, el texto con anomalía es creativo al *margen* del uso vigente de la lengua” (p. 266). No obstante, Salvador Gutiérrez Ordóñez (1996) presenta un debate: a las frases “la piedra sonríe” y “el cabello de tus piernas”, Trujillo las considera anomalías, pero McCawley advierte que existen contextos en los que las restricciones pueden ser violadas sin que surja anomalía. Se observa así que las delimitaciones son problemáticas porque el absurdo ni la anomalía ni el desvío quedan aclarados en el capítulo “Anomalías semánticas” de Gutiérrez, quien, por cierto, tampoco toma posición sobre el tema.

¿Serían desviaciones el absurdo, el lenguaje del esquizofrénico o la metáfora cotidiana? A la Retórica le ha resultado una dificultad mayor la determinación del grado cero, la norma o el punto de partida para la creación del lenguaje figurado. Para solventar el sentido denotado (grado cero o norma base) se ha acudido al concepto de *lenguaje natural*, cuyo mito “nos permite comprender los fundamentos de la retórica y, al mismo tiempo, las causas de su muerte” (Todorov, 1971, p. 211).

Se intentó hallar los límites del lenguaje figurado frente al lenguaje natural afirmando que este último se adecuaba a los cánones lógicos, a lo esperable y que además está conformado por expresiones comunes y usuales; mientras que el primero rompe con la lógica y es poco frecuente. Salvador Gutiérrez Ordóñez (1996), desde el campo de la Lingüística, recuerda que la norma se caracteriza por sus parámetros de ser social (frente a individual) y constante (frente a esporádico). Así, las figuras poéticas son signos nuevos, no socializados ni constantes, creaciones generalmente de vida efímera. Todos los hablantes tienen la posibilidad de crear, de introducir novedades. Si una metáfora, a fuerza de repeticiones, es aceptada por los hablantes, deja de ser una semantización esporádica, hecho de habla, para convertirse en una unidad nueva de nuestro caudal lingüístico (hecho de lengua); por ende, pierden su carácter de figura literaria para convertirse en una acepción más en el diccionario y conformar un significado derivado o un sentido connotado.

Ricoeur (2001), sin embargo, pone en debate la distinción entre denotación y connotación. Esta distinción se apoya en el prejuicio positivista de que la capacidad de denotar pertenece solo al lenguaje científico. Sin embargo, la metáfora también tiene valor de verdad en el sentido de que es experiencia de realidad, experiencia que no opone ya inventar a descubrir, sino que redescubre la realidad por el camino indirecto de la ficción heurística¹⁰ (p. 325). Max Black (1966) también ha planteado que el uso de las figuras literarias no implica enriquecer una expresión para hacerla más clara, sino que trata de construir a través de ellas una sección del mundo.

10. Es la capacidad de un sistema para realizar de forma inmediata innovaciones positivas para sus fines. La capacidad heurística es un rasgo característico de los humanos, desde cuyo punto de vista puede describirse como el arte y la ciencia del descubrimiento y de la invención o de resolver problemas mediante la creatividad y el pensamiento lateral o pensamiento divergente.

Ya se observó la importancia de los primeros indicios planteados por Lakoff y Johnson sobre la metáfora, en que las figuras retóricas se tornan operadores de conocimiento que implican formas de organizar el mundo. Además, es innegable, según Baylon y Fabre (1994), “el rol importante que cumple la metáfora en la creación léxica, muchos términos de sentido figurado son, en realidad, metáforas” (p. 153). Sin embargo, ambos también piden tener cuidado con no confundir los aspectos sincrónico y diacrónico, pues si se dijera que cualquier lenguaje es metafórico sería como decir que el vocabulario está plagado de metáforas latentes; más bien, se debería concebir que algunas expresiones son figuradas y otras no en un momento dado.

Ante estas últimas ideas, García Berrio, Albaladejo y Arduini, entre otros, afirman que no tiene sentido hablar de connotación en oposición a denotación. En su lugar se debe aseverar que el hablar retórico es el único hablar verdadero porque el mundo referencial solo puede contemplarse mediante lentes retóricos de la misma forma que para ver las estrellas se requiere de un telescopio. De la retórica se constituye la lengua, que a su vez construye al hombre perteneciente a una sociedad. Se rechaza la intención ornamental de la figura, también el hecho de entenderla como desvío del lenguaje común o científico o denotativo (Arduini, 2000). Niegan a Baylon y Fabre y llevan al extremo la posición sobre la metáfora cotidiana de Lakoff y Johnson al aseverar que “sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario” (Arduini, 2000, p. 103), pues dicho lenguaje es denotativo solo en apariencia porque una revisión histórica daría cuenta de que las palabras son en origen figuras.¹¹

Además, Arduini (2000) considera a la metáfora un universal antropológico de la expresión, es decir, alega que el hombre es un ser metafórico –o figurativo– por excelencia, como se puede corroborar al estudiar el mito, el imaginario, el inconsciente, la liturgia o la vida cotidiana.¹² En su libro dice:

11. Véase los ejemplos sobre los giros semánticos creativos e innovadores que presentó la evolución del latín al italiano (Arduini, 2000).

12. Véase el cap. VI del texto *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, en que se expone con ejemplos sobre dichas áreas. Aunque se confunden algunas figuras con el símbolo, se cumplen los desplazamientos y movimientos semánticos como el de la semejanza, contigüidad, asociación, entre otros, propios de una figura. Resulta interesante cómo estos procesos se asemejan a los que Baylon y Fabre (1994) desarrollan en el cap. 14 de *La semántica*, en que, tomando a Ullmann, explican los cambios de sentido en el léxico.

La *figura* no es, pues un simple medio microestructural, que atañe a la cohesión textual, [...] podemos decir que la actividad figurativa, que se manifiesta en el lenguaje, pero también en otros sistemas, no permite tanto expresar en un cierto modo el mundo que ya conocemos, sino que más bien permite que este sea conocido, lo hace legible, interpretable, ofrece el cuadro posible a través del cual ordenar el mundo. Entonces, la figura no es un revestimiento sino un instrumento indispensable de conocimiento (p. 155).

Debido a su importancia, Arduini ha dado prioridad al estudio de las figuras retóricas. Además, la Retórica general textual también se vale de la dispositio y la inventio. A esto se suma la categoría de campo retórico (vasto repertorio de conocimientos adquiridos por el individuo y la sociedad), el cual permite un análisis intercultural y dialógico de los textos. De esta manera, se supera, pues, a la tradicional descripción de figuras. Este es el camino más adecuado para que, partiendo del análisis figurativo, se perciba la organización cognoscitiva que conlleva el discurso lírico (Fernández, 2005).

1.2.2. Los campos figurativos

Stefano Arduini considera que las figuras literarias pueden agruparse dentro de seis campos figurativos (metáfora, metonimia, sinécdoque, repetición, antítesis y elipsis), los cuales tienen que ver con determinadas estructuras cognitivas con que se percibe el mundo. A continuación, se verán las clasificaciones según las realizadas en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*.

El primer campo figurativo es el metafórico. Este insta una relación analógica y postula, sobre todo, la construcción de una realidad nueva. Cuando se plantea que “la calle es una selva de cemento”, lo que se está estableciendo es una estructuración de un espacio público urbano bajo las marcas de la barbarie y el conflicto. En espacios en que no hay propiedad privada (calle y selva), el hombre hace aflorar su parte animal y sus instintos más violentos y primigenios. Por ello, Arduini (2000) dice que esta área sirve para ir más allá del significado referencial y puede alcanzar una verdad más íntima y profunda. En este campo se encuentran la catacreción, la alegoría, el símbolo, el símil, la sinestesia, la metáfora, la personificación, la hipérbole.

En segundo lugar, la metonimia sería el campo que desarrolla una transferencia semántica por contigüidad, derivada de la pertenencia a una misma cadena lógica. Aquí se ubican las diversas tipologías de metonimia, tales como la causa por el efecto: “pagué con una parte de mi esfuerzo” (sueldo); el efecto por la causa: “ganarás el pan con el sudor de tu frente” (trabajo); la materia por el objeto: “yo siempre cargo fierro” (pistola); el continente por el contenido: “estuvo bueno el plato” (comida); el instrumento por su usuario: “es la primera voz” (cantante); lo físico por lo moral: “es un cráneo / cerebro” (inteligente); el autor por la obra: “leí un Cervantes”; el signo por la cosa: “no tengo cabeza para eso” (pensamiento); la marca por el producto: “compra un quaker” (avena).

Otro campo es el de la sinécdoque. Este tiene que ver principalmente con las relaciones de inclusión; puede apreciarse entre un conjunto y su unidad o entre un todo y una parte, y viceversas. Por ello, puede establecerse cuando se sustituye el género por la especie: “atropellaron al animal” (perro); la especie por el género: “llegó el pan a mi mesa” (alimento); la parte por el todo: “es un sol por cabeza” (persona); el todo por la parte: “trajo la bicicleta desinflada” (llanta). De esta manera, algo se fragmenta o empequeñece para poder ser mejor observado, por otro lado, lo que se agranda puede ser admirado (Arduini, 2000).

El campo de la antítesis básicamente construye un universo en riña, generalmente, gusta de romper con las certezas definidas y llevar a cabo una tensión creativa. (Arduini, 2000). Aquí se ubican el oxímoron, la paradoja, la antítesis, el hipérbaton, la inversión, la ironía, la desmitificación. Como ya se verá, este es el campo preferido en la poética varelana.

En quinto lugar, el campo de la elipsis o reticencia se caracteriza por la omisión de vocablos, de frases, de contenido, y que opera según el criterio de fragmentación de la expresión. Aquí se ubican el asíndeton, la perífrasis, el eufemismo, la reticencia, la elipsis. El procedimiento de este campo resalta por evitar el camino directo de la referencia y preferir una alusión poblada de preguntas e inferencias. Se oculta para mostrar y puede tornar lo no dicho en algo tan significativo como aquello que sí pudiera haber sido mencionado.

Finalmente, el campo figurativo de la repetición consiste en la iteración fonética/fonológica, léxica o semántica. Entre sus manifestaciones están el polisíndeton, el quiasmo, la anáfora, la epífora, la jitanjáfora, la paronomasia, la rima, el pleonismo, el polípote, la sinonimia, el énfasis, la aliteración, la enumeración. Este campo es uno de los más antiguos en la historia de la lírica, y, aunque parta del plano sonoro, puede establecer vínculos de sentido entre las palabras y el texto. Por ejemplo, “Malevicht en su ventana” (EM, Varela) presenta estas líneas: “sigue brillando la lámpara penitente”/ pero no creo en su luz”. La aliteración de los fonemas nasales /m/ y /n/ del primer verso acentúan la sensación de sagrada jaculatoria que es murmurada por un rezador, al mismo tiempo que dicho sonido musitado colabora con la isotopía de “debilidad” que posee esta lámpara penitente. Estas ideas de lo “sacro” o de la “débil esperanza” son derruidos en un instante por el siguiente verso: “no creo en su luz”.

1.3. Delimitaciones sobre el símbolo

Solamente la hermenéutica basada en el análisis de los signos y los símbolos permite la comprensión del ser del yo y entender la reflexión como una actividad de interpretación de los signos en los que el yo se objetiva. Pero no existe una única hermenéutica, es decir, un único método de interpretación de los signos lingüísticos. Existen símbolos en la interpretación onírica del psicoanálisis; existen símbolos religiosos, ideológicos, axiológicos, amorosos...

El estudio del símbolo presenta muchas dificultades. Para empezar es una palabra polisémica. Segundo, es estudiado por campos muy amplios y diversos, lo cual complica una especialización literaria satisfactoria de él. Tercero, su diferenciación presenta complejidad con respecto a otras figuras retóricas.

El principal problema con que se encuentra Ricoeur (2006), al intentar delimitar el símbolo, se halla en su falta de autonomía. A pesar de que identifica la dificultad, su análisis del símbolo insiste en acaparar varios campos —él ha escogido el Psicoanálisis, la literatura y religión—, lo cual lo encamina por un terreno muy general. No obstante, en

esta parte del trabajo se busca confinar ciertos aportes sobre el símbolo y llevarlos al campo de la literatura.

1.3.1. Comentarios sobre el símbolo: excedente de sentido, consenso y misterio

Ricoeur (2006) plantea que en la acepción más general del símbolo, esta funciona como un “excedente de sentido”. En *La interpretación de los sueños* de Freud, estos se definen como el conjunto de símbolos dotados de significación que pueden encontrarse en diversas producciones del inconsciente. Son una representación indirecta y figurada de una idea o conflicto. Lo que se simboliza es reprimido y la relación entre el símbolo y lo simbolizado es algo contingente. Es una asociación psíquica que no tiene más sentido que el que se adquiere en el contexto de una biografía individual. Cuando Freud habla del lobo del pequeño Hans significa más de lo que se intenta decir al describir a un lobo. Con esa misma lógica podemos aseverar que la marihuana en el rastafari significa más que una planta alucinógena; y la lluvia en el texto “El poeta a su amada” de Vallejo significa más que un simple fenómeno meteorológico.

Partiendo de eso, en un símbolo hay dos significaciones. Para llegar a él se debe entender que hay un sentido literal considerado como una significación primaria que posee todavía más sentido, el residuo de la interpretación literal. Esta significación primaria será el único medio de acceso al excedente de sentido, el cual pertenece a la significación secundaria (Ricoeur, 2006).

Otro pensador como Umberto Eco (1990) prefiere hablar —en vez de símbolo— de “modo simbólico”, el cual es un uso específico que se le da a los signos. Esto significa que existen “*experiencias semióticas*” intrincadas, que aparecen oscuras, en las cuales la expresión es correlacionada con una “*nebulosa de contenido*”, ya sea por el emisor o por el destinatario, es decir, el contenido está relacionado con una cantidad impresionante de campos diferentes que son difícilmente estructurables, y cada cual puede reaccionar de manera diferente.

Eco grafica su idea con el ejemplo de una rueda de carroza, la cual puede ser la insignia de un carretero, o puede referirse al mundo rural arcaico, o puede indicar la

sede del “*Rotary Club*”. Pero puede tener otras características que le permitan trascender aún más en su contenido: la circularidad, la capacidad de avanzar tendencialmente hasta el infinito, la simetría de su forma. Son estas propiedades las que permiten la construcción de una nebulosa de contenido, ya que pueden existir otras entidades de contenido que no son fáciles de representar con los signos convencionales: “por ejemplo, el tiempo (que es circular y avanza), la divinidad (en la que todo es simetría y proporción), el eterno retorno, el carácter cíclico del proceso vida/muerte, la energía creadora en virtud de la cual desde un único centro se engendran armónicamente las perfecciones circulares de todos los seres... La rueda puede remitir a todas estas entidades en conjunto, y en la nebulosa de contenido que ellas constituyen también podrán coexistir entidades contradictorias como vida y muerte. Pues bien, esto significa usar la rueda conforme al modo simbólico.

En el ejemplo de Eco (1990), el pensador ofrece otro rasgo del modo simbólico: la rueda no se elimina como presencia física, “porque más bien todas las entidades evocadas parecen vivir en la rueda y con la rueda” (p. 286), por lo cual los significados literales no son eliminados. Esto se acerca a la idea de Ricoeur de que es con base en el significado literal que el símbolo puede ir más allá, puede cargarse de un nuevo sentido.

La última característica que designa este autor para el modo simbólico es la del consenso social, es decir, no hay un acuerdo sobre lo que el símbolo quiere decir con exactitud, pero todos reconocen la carga de sentido del símbolo; el consenso social existe como un reconocimiento de la fuerza intrínseca al símbolo.¹³

Los campos del saber en los que es más común encontrar el modo simbólico, según Eco (1990), son los siguientes: la teoría de los arquetipos de Jung, la religión, algunas tendencias de la hermenéutica moderna, y, por supuesto, el arte, “...donde el símbolo se vuelve un modo particular de disponer estratégicamente los signos para que se disocien de sus significados codificados y puedan transmitir nuevas nebulosas de contenido” (p. 275).

13. La bandera es un emblema, su sentido está codificado. Pero se la puede vivir conforme al modo simbólico ; cada uno verá en ella algo distinto: en la bandera italiana, el verde de los prados, la sangre de los mártires, el sentido de la tradición, el sabor de la victoria, el amor hacia los padres, la sensación de seguridad derivada de la unidad, la concordia de los espíritus... Lo importante es reunirse en torno a la bandera porque se sabe que quiere decir algo. (Eco, 1990, p. 273)

Una diferencia con la metáfora, según Ricoeur, consiste en que esta ocurre en el universo lingüístico, mientras que el símbolo posee raigambre vital porque proporciona testimonio de la interrelación entre discurso y vida. Además, el símbolo tiene un plano metaforizado, pero enigmático y este halo misterioso se nos presenta como un complejo oscuro de verdades subjetivas y personales¹⁴ (Bendezú, 2003). Así como los sueños, el poema también desarrolla ese movimiento: “la disposición anímica es exactamente coextensiva con el orden interno de los símbolos articulados por su lenguaje” (Ricoeur, 2006, p. 73).

Comparado con la metáfora, el símbolo, más que percibir semejanzas, las asimila. Las relaciones entre los elementos que interactúan en dicho proceso de asimilación son más confusas, no se encuentran tan bien articuladas en un nivel lógico. Como ya se afirmó para la interpretación del sueño: el símbolo es una asociación psíquica que no tiene más sentido que el que se adquiere en el contexto de una biografía individual. Por ende, hay una asimilación de una cosa a otra (como si fuera una semejanza tensiva de la metáfora) y también la asimilación de nosotros a las cosas.

Como se nota, estas posturas de los últimos párrafos ligan el estudio del símbolo a una raíz psicológica, subjetiva y, por ende, variable. No obstante, lo que realmente interesa destacar no es el ámbito personal-psíquico o colectivo-cultural del que se sostiene el símbolo, sino el excedente de sentido que permite caracterizar al símbolo.

1.3.2. El símbolo y su sentido colectivo-cultural

Los símbolos pueden ser tratados de distintos modos debido a la diversidad de estudios en variados campos del saber. A ese problema de amplitud y ramificación se le debe añadir el de la confusión, pues existen quienes lo aproximan demasiado al signo (al que no equivale, sino que es una de sus clases) y otros, a la metáfora.

14. Edmundo Bendezú (2003), al hablar del símbolo, afirma que siempre habrá una zona en sombra detrás de la imagen; y lo más que se puede hacer es proponer posibles equivalencias en la región en sombra, apoyados en su coherencia interior y en el decurso de una tradición literaria que siempre ha tratado de hacer hablar a la esfinge. Se debe recordar que para dicho autor el símbolo es un enigma, lo que Ricoeur llamaría excedente de sentido, y que la forma de interpretarlo depende de la lógica interna con que se usa en el texto sin olvidar las luces que la tradición ha aportado a su comprensión.

En el campo de la Semiótica, Charles Sanders Peirce concentró sus esfuerzos en realizar una taxonomía apropiada de los signos en general. Él considera al símbolo¹⁵ como un tipo de signo artificial en que en el elemento representante sustituye al representado por una relación inmotivada y arbitraria, como sucede con las banderas o los vocablos. No obstante, es necesario aclarar que esta forma de concebir al símbolo no será de utilidad para el presente trabajo.

Por otro lado, los estudios psicoanalíticos han considerado que los símbolos – sobre todo, en el sueño– sí poseen una motivación, pero de carácter psicológico, individual, interno y oculto. En el mismo campo, Jung (1952) ha prestado particular atención a que en distintas historias, etnias y tiempos se empleen símbolos similares y remotos con funcionalidades comunes. A estas manifestaciones especiales del símbolo las denominó arquetipos, para luego postular su concepto del inconsciente colectivo. Esto último no se trataría de representaciones heredadas, sino de cierta predisposición innata a la formación de representaciones paralelas.¹⁶ Los arquetipos son unidades de conocimiento intuitivo que existen en el inconsciente colectivo (común a todos los seres humanos), que se transmiten por los cuentos, leyendas o mitos y se manifiestan en los sueños, en las creaciones artísticas y en todas las producciones de carácter imaginativo del individuo.

Carl Jung también afirma que el arquetipo es una epifanía, es decir, la aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía, mito. En estas ideas se observa que aparece nuevamente el enigma, la parte oculta, el misterio (aquí es llamado lo “latente”) para designar al excedente de sentido.

Por su parte, Paul Ricoeur diferencia los símbolos lógicos, químicos y algebraicos de los símbolos de lenguaje primario en que los primeros son por completo

15. Lo diferencia el ícono, que posee una similar forma al elemento representado (mapa, maniquí, foto), y de la señal, cuya función principal es cambiar la actitud del receptor (luz verde del semáforo, tarjeta roja en un partido de fútbol, silbido).

16. Un ejemplo sería el árbol, arquetipo que simboliza a la persona, ya que nace, crece y muere, tiene raíces en la tierra, produce frutos... Un trabajo sobre dichos rasgos comunes en los mitos se aprecia en *El mito del nacimiento del héroe* (1909) de Otto Rank, en que señala que la mayoría de las grandes civilizaciones reclaman haber sido fundadas por héroes míticos, los cuales poseen características comunes: origen aristocrático, nacimientos precedidos por dificultades y amenazas de muerte por parte del padre o algún representante de este. Una vez adultos se enteran de su verdadero origen, se vengan y reclaman sus patrimonios. El héroe, para sobrevivir, debe vencer adversidades y agresiones de sus hermanos rivales. (Jung, 1952, p. 31)

convencionales y formalizados, mientras que los de lenguaje primario son de origen primitivo y ligados a lo sagrado, anteriores al mito, que son relatos más organizados, pero siempre surgen con base simbólica.

Además de lo anterior, Ricoeur considera que los símbolos poseen una estabilidad increíble que llevan a pensar que no mueren nunca, sino que solamente pueden ser transformados (a pesar de las nebulosas de sentido de las que hablaba Eco, y de los cambios, conservan su valor). Presupone que si el símbolo se adhiere a los criterios de la metáfora, sería una metáfora muerta. Aquí el autor se contradice, pues ya había planteado que el símbolo no moría nunca, pero a su vez lo clasifica como metáfora muerta y asegura que esa es su principal diferencia. Debe recordarse que para él, la vida de una figura literaria depende de una nueva visión de la realidad (como ya lo había afirmado con respecto a la metáfora); pero al decir que un símbolo puede transformarse semánticamente entonces estaría planteando su vida o, en todo caso, su resurrección. Como se puede apreciar, la lectura de Ricoeur sobre el símbolo se complejiza debido a la cercanía interpretativa con la metáfora.

No obstante, a pesar de que es debatible saber cuán vivo o cuán muerto está el símbolo dentro de una cultura, su valencia semántica relativamente estable es una de sus principales características. Su excedente de sentido compartido por una comunidad —sea el modo simbólico según Eco o el inconsciente colectivo— le otorga dicha cercanía a la estabilidad. El símbolo puede transformarse o enriquecerse, pero tiende a ser invariable.¹⁷

1.3.3. El símbolo literario. Características para un análisis

Ricoeur lamentablemente no profundiza sobre el símbolo literario como sí lo hace con el psicológico y el sagrado. La Poética ayuda a cubrir ese vacío, pues, en un sentido amplio, se entiende a los símbolos como las imágenes privilegiadas de un poema (el perro en “Secreto de familia” de Blanca Varela) o como aquellas imágenes

17. Proceso semejante a la inmutabilidad del signo. Por ejemplo, el pájaro es símbolo positivo relacionado con lo celestial en la tradición, se ha mantenido estable; pero en plural posee rasgos negativos, lo cual añade significación al símbolo sin desaparecerle sus cargas semánticas clásicas.

que predominan en la obra de un autor (el laberinto y el espejo en Borges) o las que prevalecen en una escuela literaria (el cisne y el lirio en el Modernismo). De estas relaciones símbolo-poema, símbolo-trayectoria y símbolo-escuela, las dos primeras son las que competen al presente estudio, y para ello será necesario indagar, en los siguientes capítulos, qué imágenes privilegia Blanca Varela y la funcionalidad con que operan.

Por ejemplo, el granadino Federico García Lorca es un poeta paradigmático de la correspondencia símbolo-trayectoria.¹⁸ En el libro *Poemas del cante jondo* utiliza al caballo para otorgarle rasgo excedente de tragedia y muerte; el mismo simbolizante es usado tanto en *Romancero gitano* como en *Bodas de sangre*, pero con sentido erótico. El color verde es otro símbolo importante en su lírica; este posee dos valencias: pasión y tragedia, pero esta vez ambas se encuentran dentro del mismo texto: *Romancero gitano*.

Otro autor que resalta en la misma relación símbolo-trayectoria es el bonaerense Jorge Luis Borges. En sus cuentos se pueden registrar las referencias constantes a la biblioteca, el espejo o el laberinto; las cuales poseen las valencias de universo inmensurable, infinito, y el caos y orden del universo, respectivamente. Estos son excedentes de sentido filosófico que aparecen tanto en cuentos de distintas obras suyas como en sus poemas.

De estos dos ejemplos de la literatura en castellano del siglo XX, se puede colegir que el símbolo de un autor puede viajar con un mismo valor por varios discursos como también puede contener en sí dos o más valencias como excedentes de sentido.

Se debe aclarar que ese rasgo “privilegiado” del símbolo debe considerarse tanto por la intensidad de esa imagen como por la iteración con que surge en los poemas. Ímpetu y reiteración debe dar como resultado los símbolos de un escritor. Es lo que practica García Lorca en *Bodas de sangre* con el caballo: se repite sin abusar de su presencia y aparece al lado de Leonardo, el personaje que encarna la pasión masculina de la obra. Por su parte, se puede observar que Blanca Varela presenta ambos casos.

18. Él es uno de los que más emplea dicha relación símbolo-escritor: la oveja como imagen del niño y de la fertilidad; el perro para la sumisión o la animalización; el árbol como fuerza y virilidad; las flores para aludir al amor, relación sexual o la pasión; la luna para la muerte o el erotismo; el color verde como imagen de rebeldía o muerte.

Cuando el color rojo se considera un símbolo en su poesía nos referimos tanto a su intensidad –aparece menos que el negro, pero con tanta o más fuerza que este–, como a su recurrencia. A esto se le debe sumar la idea de exceso de sentido que el color rojo debe llevar escondido en su significación primaria. Luego se verá si dicho exceso, el símbolo, es el que maneja una comunidad y se hace compartido o convencional, o si la significación secundaria del símbolo realiza un giro y se convierte en un tratamiento original, para finalmente indagar la intención e importancia de ese recurso estilístico.

En resumen, el símbolo literario que interesa para el presente trabajo posee las siguientes características:

- a) Implica un excedente de sentido.
- b) Requiere de un significado literal (base de la que se sostiene el símbolo para poder ir más allá).
- c) Tiene una motivación oculta –no responde a casualidad ni capricho personal–
- d) Existe un reconocimiento consensuado sobre el sentido del símbolo. Es decir, posee cierta estabilidad interpretativa en la comunidad (se ayuda de la tradición).
- e) Su presencia puede ser iterativa.

CAPÍTULO II

EJERCICIOS MATERIALES EN SU MARCO

En el primer capítulo se han mencionado cambios importantes en los estudios retóricos y sus implicancias. Si bien es cierto, se ha dado prioridad a dos figuras literarias: metáfora y símbolo, esto no resta importancia a los demás recursos estilísticos. No obstante, se prefirió ahondar en dichas figuras, en primer lugar, debido a que era necesario delimitar sus principales características en medio de la amplitud de lecturas e interpretaciones que existen sobre ellas. Y, en segundo lugar, ambas figuras son sumamente próximas a la técnica pictórica conocida como *vanitas*, la cual Blanca Varela emplea para realizar una crítica a los valores contemporáneos. Justamente, esto último es lo que el presente trabajo intenta demostrar –y se hará al final de este capítulo y en todo el tercero–.

Además, el presente capítulo tiene como objetivo mostrar el campo retórico en que surge el poemario EM de Blanca Varela: el entorno cultural que enmarca su escritura, los estudios acerca de dicho texto, las periodizaciones que se han hecho sobre la obra completa de Varela y el diálogo entre pintura y literatura que realiza la poeta. Este último punto resulta de suma importancia, ya que –se reitera– el trabajo busca demostrar que mediante el género plástico de las *vanitas* ella intenta impactar sobre la sociedad, la literatura, su época, y cuestionar las valoraciones que esta presenta.

2.1. Cuestiones de época

Si bien es cierto, Blanca Varela es una escritora asociada a la Generación del 50, este apartado no intenta ahondar en dicha generación ni en su polémica de si fue o no una generación literaria. Al respecto se pueden observar los marcos contextuales sumamente detallados de dicha época en los libros *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca*

Varela frente al espejo (Fernández) y *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela* (Muñoz), por mencionar algunos ejemplos.

La razón por la cual no se profundizará en dicha época tiene que ver con el año de publicación de EM: 1993. Existe un largo silencio poético de quince años desde que publicara *Canto villano*. Esto significa que los poemas de EM tuvieron una reflexión incubadora de largo aliento. Durante tal lapso, sus textos fueron reeditados o antologados, básicamente. Incluso, la misma autora realizó su propio florilegio: *Camino a Babel* (1986). Solo fueron novedad algunos poemas sueltos que formarían parte de EM, como lo demuestra el libro *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1983*. En dicho texto se adelantan cuatro poemas de EM: “Último poema de junio”, “Malevicht en su ventana”, “Casa de cuervos” y “Sin fecha”, escritos entre 1978 y 1983. Estos fueron los únicos poemas que quebraron en algo dicho silencio.

Entonces, 1993 es un año muy alejado a la Generación del 50. Han pasado cuatro décadas y las preocupaciones centrales del país ya no giran sobre la migración del provinciano, el desarrollo urbano o la dictadura de Odría. Algunas preocupaciones temáticas y formas tampoco son las mismas en Varela. Ya dejó atrás esa angustia por su identidad latinoamericana, la lírica desde la enunciación masculina; las referencias topográficas se han esfumado en su escritura y ya no hay más la voz de la hija que extrañaba la costa; menos, las alusiones precolombinas.

Ella misma, en una entrevista a Cesáreo Martínez (1989), es consciente del cambio de época y del lamentable momento que tiene preso al país:

Blanca, tú me dijiste que Puerto Supe, escrito en París, era una mirada al Perú de aquellos años. Dime como poeta, ¿cómo ves al Perú de nuestros días? Terrible. Mira, ese poema era un poema de juventud y evidentemente era otro Perú. Ahora habrá que escribir el poema de la madurez. Es decir, que hay que tener una enorme capacidad de amor para escribir el Perú de hoy; es decir el poema de la esperanza. (p. 203)

En resumen, el espacio cronológico entre un poemario y otro sería el verdadero marco de época que corresponde a EM. Este abarcaría desde 1978 hasta 1993. Por lo tanto, básicamente el contexto del libro pasa por la década del 80, periodo sumamente convulsionado en el Perú, por donde se le quiera mirar.

2.1.1. La crisis de los ochenta

EM vio la luz en 1993, pero fue acuñado durante quince años de cambios relevantes en la historia peruana. A fines de los 70 gobernaba el general Morales-Bermúdez y el Perú acababa así sus gobiernos militares. En 1980 gobierna Fernando Belaúnde Terry; en 1985, un joven Alan García Pérez; y en 1990 inicia su mandato Alberto Fujimori Fujimori. En 1993 se lleva a cabo el autogolpe, el cual dará inicio a un gobierno autoritario. De esta manera, EM se acuña y se piensa, mayoritariamente, bajo gobiernos democráticos. En contraste, su escritura inicia cuando están finalizando los militarismos en la administración pública y se publica el mismo año en que está naciendo una nueva dictadura.

Los años 80, además, están marcados principalmente por el desarrollo de la guerra interna, terrible confrontación entre terroristas –de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru– y las autoridades del orden. Entre 1980 y 1992 se desarrolló un régimen democrático y, durante este, el terrorismo intentó socavarlo, y tuvo su mayor despliegue de violencia. Sobre esto último, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003), en su *Informe final* afirma:

[...] la cifra más probable de víctimas fatales de la violencia es de 69,280 personas. Estas cifras superan el número de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y guerras civiles ocurridas en sus 182 años de vida independiente. (p. 315)

La gran mayoría de sus víctimas pertenecían a los sectores rural, andino y selvático; quechua y asháninka; campesino, pobre y poco educado. Es decir, las colectividades periféricas o marginales de la sociedad peruana fueron las más afectadas. Los gobiernos de Belaúnde y García fueron ineficientes para enfrentar esta problemática. Sea porque se la miró con soslayo, porque hubo incapacidad gubernamental, porque no se otorgó un marco legal a las FF. AA. o se le dio demasiada autonomía a estas, se fracasó en la lucha armada. El terrorismo ganó terreno en las provincias; avanzó desde Ayacucho hasta hacerse sentir en la capital limeña, zona en que proliferaban los “apagones”, raptos, “coches bomba”, “toques de queda”.

Antes estos hechos, el presidente Alberto Fujimori optó por un gobierno militarizado y contrasubversivo. Varios espacios peruanos se fueron “militarizando”, desde el interior del país hasta las universidades. La lucha orilló a emplear toques de

queda así como a instaurar el Servicio de Inteligencia (SIN), institución a cargo de Vladimiro Montesinos, y desde donde se dirigiría el país, desde su creación. La inserción militar en la guerra interna también generó la violación de derechos humanos por parte de varias autoridades del orden, tales como ejecuciones extrajudiciales, numerosas violaciones sexuales, torturas, tratos humillantes, desapariciones forzadas de personas (CVR, 2003). Lamentablemente, gran cantidad de víctimas pertenecían a la población a la cual se debía proteger.

Por otro lado, durante estos años, la inflación aumentó al igual que el desempleo. Alan García había fallado en la estatización de la banca y el país perdió el respaldo económico de empresarios y financistas. Se dejó de pagar la deuda externa desde el mandato de Belaúnde. El Perú debía a distintos entes: organismos internacionales (BID, FMI, BM), países, proveedores y la banca. Las personas ya realizaban extensas colas para acceder a los productos de consumo diario; el desorden de la ciudad ya era evidente. Se acrecentaron el mercado informal como el mercado negro; asimismo, el tráfico de drogas entró en auge. La inseguridad, el caos, la escasez, la necesidad imperaban.

La crisis era generalizada a finales de los 80: pobreza, falta de infraestructura, problemas en la burocracia, hiperinflación, terrorismo, narcotráfico, corrupción, crisis sanitaria, recaudación insuficiente de impuestos, deudores, falta de crédito internacional, declaración de inelegibles para el FMI, colapso de servicios básicos y precios exorbitantes.

Es en esta situación que Fujimori es electo, luego de enfrentarse al candidato Mario Vargas Llosa y prometer que no habría “shock”. Ya en la presidencia se percata que era imposible manejar el país sin decisiones radicales en las finanzas del Estado: no había caja, reservas, crédito ni manera de detener la inflación. En el modelo económico, y durante los tres primeros años, se pasó del estatismo a una economía liberal de mercado.

El 5 de abril de 1992 se llevó a cabo el autogolpe, con apoyo de los militares y aprobación mayoritaria de la población. Fujimori modificó la Constitución y alegó que el Congreso trababa sus esfuerzos para erradicar el terrorismo y el narcotráfico. El

gobierno se convertiría así en una dictadura. La CVR (2003) da cuenta de esta situación de la siguiente manera:

Sin Congreso, se abrirá una etapa de por lo menos 9 meses en el que el Ejecutivo gobernará y producirá profundas transformaciones en la estructura organizativa y legal del Estado a través de Decretos Ley elaborados desde el SIN, en coordinación con las FFAA. Especial atención merecen los cambios radicales de la legislación antiterrorista y las consecuencias que ello implica: el giro hacia la preeminencia de otros tipos de violaciones de los derechos humanos que no comprometen la vida misma, pero que se practican sistemáticamente. En esos nueve meses, sin ninguna instancia de control, se perpetraron una serie de conocidos casos de violaciones de los derechos humanos a manos de las fuerzas del orden y de un grupo de operaciones especiales dirigido desde el SIN (el grupo «Colina»), a consecuencia de los cuales varias personas perdieron la vida. (p. 60)

Justamente, y luego del autogolpe, ese mismo año serían apresados los líderes subversivos más buscados: Víctor Polay Campos (junio) y Abimael Guzmán Reinoso (setiembre). Además, la economía peruana comenzaba a responder mejor ante la crisis financiera. De esta forma, el apoyo masivo de la población al gobierno autoritario que estaba venciendo los principales problemas del país se consolidaría.

¿Cuál era la mirada de Blanca Varela frente a estos hechos? En 1989, ofrece una entrevista al respecto a Cesáreo Martínez:

[...] estamos pagando las consecuencias de lo que yo llamo una bastardía. Yo creo que padecemos una bastardía histórica e intelectual. [...] Pero ahora se han profundizado nuestros problemas y la bastardía. Sí, yo creo que es algo muy grave. Porque ha teñido a los más inocentes. Porque había gentes que no eran peruanas, o eran peruanos por el simple hecho de haber nacido en este país, pero jamás se sentían comprometidos con el destino de este país. (p. 203)

Como se puede apreciar, a Varela no le era indiferente esta problemática social. Tenía una visión crítica sobre el tema. Además, como poeta que es, concibe la causa de la crisis como una metáfora: “bastardía”, la cual es explicada por ella misma. Esta era una condición muy arraigada, histórica e incluso heredada de las personas que se han encargado de la construcción del país. La bastardía era una actitud desleal y traicionera de personas que usaban al país, pero no lo sentían ni se decidían por él. Era la actitud del que no se siente reconocido en esta tierra, del que no se ve integrado a esta patria y entonces la traiciona, la usurpa, la mancilla.

En cuanto a la participación política, Varela también manifiesta su desencanto e incredulidad frente a ella como medio de cambio social:

Yo la política prefiero verla desde afuera, porque todo el mundo te habla de un país que no existe. Y siempre te hablan de programas que nunca se cumplen. Entonces, vives una fórmula, una cosa completamente exterior a la realidad del país, ¿no? Soluciones falsas. (Martínez, 1989, p. 204)

Por lo tanto, su mejor manera de enfrentar el contexto casi apocalíptico del país debía ocurrir en el campo literario, aquel espacio donde Varela buscaba respuestas desde niña. A Claudia Posadas le confesará: “Creo que más o menos por los 50 años mi poesía cambia, es decir, se vuelve menos literaria y se humaniza, porque comienzo a vivir la realidad de mi país” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 42).

Los 50 años los cumpliría Varela en 1976; por ende, a partir de *Canto villano* de 1978 –esto alcanzaría a EM de 1983–, según la autora, su lírica intenta ser menos poética,¹⁹ al mismo tiempo que más solidaria, más universal. Este giro responde básicamente al compromiso con el sufrimiento humano de sus coterráneos.

2.1.2. Una mirada a la poesía de los 80 hasta 1993 ²⁰

En medio de esta profunda crisis, la literatura prosiguió sus labores. Los intereses y temas eran diversos. Poetas que iniciaron su trabajo en décadas pasadas continuaron publicando: Alejandro Romualdo: *Poesía íntegra* (1986); Francisco Bendejú: *El piano del deseo* (1982); Arturo Corcuera: *Puente de los suspiros* (1982); Antonio Cisneros: *Monólogo de la casta Susana* (1989), *Las inmensas preguntas celestes* (1992); José Watanabe: *El huso de la palabra* (1986); Blanca Varela: *Camino a Babel* (1986 [esta fue una antología personal]), *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* (ambas, en 1993). Eduardo Chirinos dirá que “ninguna década fue tan pródiga en ediciones de obras completas [...]: Sologuren, Romualdo, Cisneros, Varela, Hinostroza,

19. Es imprescindible aclarar que se ha optado por no profundizar en la polémica que la misma Varela ha dejado en el tintero: la idea de que su poesía sea menos literaria a partir de *Canto villano*. Esto podría servir para un posterior trabajo, pues intentar resolverlo podría desviarnos del tema.

20. Se ha optado por recoger varios de los libros publicados entre 1980 y 1993 que menciona Sonia Luz Carrillo, por haber sido partícipe de dicha época. Ver “Cuatro décadas de poesía en el Perú. Intensidad y altura”.

Westphalen, etc.” (Rabí, 1995, p. 25). A esta lista se añaden Martín Adán, César Moro y Wáshington Delgado (Chirinos, 1999).

A la par, nuevas expresiones líricas aparecerán. En 1981 surgen *Como escribir a cualquier amante* de Marcela Robles; *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé; *La realidad en cámara oscura* de Sonia Luz Carrillo; *Cuadernos de Horacio Morell* de Eduardo Urdanivia; *Poemas no recogidos en libro* de Mazzotti; *Las predilecciones* de Luis La Hoz. En 1982 aparecen *Poesía abierta* de Ricardo Falla Barreda; *Sol sin Dios* de Nicolás Yerovi. En 1983 se publica *Palomino* de Jorge Pimentel. En 1984 aparecen *Memorias de Electra* de Mariela Dreyfus y *Asuntos circunstanciales* de Rocío Silva Santisteban. Esta misma poeta publicará también *Ese oficio no me gusta* (1987) y *Mariposa negra* (1993). Eduardo Urdanivia escribe *Al encendido fuego* en 1986. En el 87 Giovanna Pollarolo publica *Huerto de los olivos*. En 1988 surgen *Continuidad de los cuadros* de Rosella di Paolo; *Todo orgullo humea la noche* de Ollé, *Un cuchillo esperándome* de Patricia Alba; *Arquitectura del espanto* de Domingo de Ramos; y *Morada donde la luna perdió su palidez* de Doris Moromisato. Al año siguiente Sonia Luz Carrillo escribe *Tierra de todos*.

En los 90 emerge *Poesía abierta* de Ricardo Falla Barreda. En 1991 se publica *Zona dark* de Montserrat Álvarez. En 1992 aparece *El innombrable cuerpo del deseo* de Violeta Barrientos; *Entre mujeres solas* de Pollarolo. En 1993 se escriben *Y si después de tantas palabras* de Sandro Chiri y *Pastor de perros* de Domingo de Ramos; el mismo año en que Varela entrega EM y *El libro de barro*.

Sandro Chiri (2009), por su parte, observa que en la década de los ochenta existen tres líneas líricas. Una sería más respetuosa de las formas tradicionales, aunque se atreva a ciertas experimentaciones. Aquí se ubicarían Eduardo Chirinos, Rosella di Paolo, Giovanna Pollarolo, Alonso Ruiz Rosas, Oswaldo Chanove y José Antonio Mazzotti. Otra iría por un sendero más popular. En esta tendencia se encuentran Domingo de Ramos, quien fue miembro fundador del Movimiento Kloaka –y al que pertenecieron los siguientes nombres–, Róger Santiváñez, Mariela Dreyfus, Guillermo Gutiérrez, Mary Soto, José Alberto Velarde, Edían Novoa, Julio Heredia, Lelis Rebolledo, el pintor Enrique Polanco y sus aliados Dalmacia Ruiz Rosas, Bruno Mendizábal y José A. Mazzotti. Además, una tercera línea pertenecería a la de las poetisas mujeres, la cual presentaba fuerte carga erótica, desenfado e incluso denuncia, y

que cobraría más notoriedad con Carmen Ollé, Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Patricia Alba. Esta vertiente llamaría la atención a partir, principalmente, de *Noches de adrenalina* de Ollé.

Por otro lado, Paolo de Lima (2012) en “Violencia y poesía peruana de los ochenta. Aproximación a partir de una antología generacional” asevera que la generación de los 80 era vista como dispersa o muy variada. No obstante, aprecia que hubo una poesía que responde ante la guerra interna. Plantea que la violencia se traslucía en la temática (asesinatos, masacres, torturas) como en la ruptura de la linealidad del discurso poético. El sujeto se ubicaría al margen de todo orden establecido e irrumpiría las normas lingüísticas. Como claros ejemplos se encuentran los integrantes del Movimiento Klokka:

[...] con una actitud anarco-lumpen (pero comprometida con la crítica social) que apuntó a un espacio de significación en y de lo marginal en tácita alianza con el canon, creando sus propios espacios de repercusión y apropiándose o usurpando los ya existentes. (p. 28)

También críticos y en la incertidumbre, pero con una actitud más contemplativa, se ubicaban poetas insulares como Eduardo Chirinos y Raúl Mendizábal, quienes coincidieron como estudiantes de literatura en la Universidad Católica con Mazzotti, y con quien se harían llamar los Tres Tristes Tigres.

De Lima se centra en un grupo de poetas antologados en *La última cena. Poesía peruana actual*, que se publicó a finales de 1987. Estos tendrían en común una historia reciente de violencia y “una contra-narrativa respecto al discurso oficial (el Estado y sus aparatos ideológicos) que nos permite ver las contradicciones y los límites de las ciudadanías o subalternidades que conforman la nación peruana” (p. 30). En dicho contexto de crisis económica, política, social y cultural, estas voces agrupadas en tal antología forman pactos o alianzas que están aunadas por la resistencia a la exclusión en cualquiera de sus formas.

Si bien es cierto, el trabajo de Paolo de Lima se centra en los autores de dicho florilegio, también menciona actores poéticos en Arequipa, mediante la publicación de revistas como *Ómnibus* y *Macho cabrío*. Además, comenta la consolidación de la poesía llamada femenina. Al respecto, esta lírica invierte la posición subalterna de la mujer. Autoras como Varela, María Emilia Cornejo, Ollé, Pollarolo y Dalmacia Ruiz

Rosas, entre inicios y fines de los setenta, proponen una “escritura alternativa a las tradicionales marcas establecidas por una postura masculina” (p. 23). Afirma que, durante los 80, se practicó considerablemente la exploración del erotismo a través de Mariela Dreyfus, Patricia Alba y Rocío Silva Santisteban. También cita a Magdalena Chocano y Rosella di Paolo, quienes enfatizan otros rubros.

Si se retoman las conclusiones de De Lima sobre los poetas seleccionados en *La última cena*, se puede llegar a afirmar lo mismo con respecto a la lírica escrita por mujeres: ellas también se aúnan a las poéticas que se resisten a la exclusión, específicamente, a las de género.

Volviendo a Sandro Chiri (2009), este coincide con Paolo de Lima en que las mujeres destacaron en dicha década. Además, añade que su poética giraba en torno al cuerpo femenino, y una percepción del mundo desde él. Asimismo, usaban un lenguaje desenfadado para romper tradiciones y estereotipos con que es percibida culturalmente la mujer.

Si bien es cierto, María Emilia Cornejo es considerada una de las pioneras de esta poética, Varela también tiene un papel importante en su desarrollo, pues fue considerada un ícono para dicha lírica. Es prudente recordar que durante el apogeo de la poesía escrita por mujeres, Varela mantuvo silencio literario de quince años; no obstante, encontró un mayor compromiso social en su quehacer. “Hay que destacar también que, a partir de los ochenta, la poeta concede entrevistas, asiste a recitales masivos y tiene otra actitud frente a la realidad exterior” (Kohut, *et. al.*, 1998, p. 189). La misma Blanca Valera se percibía como una guía femenina, como un referente para la nueva generación de poetas mujeres, aquel referente de la que ella careció. En una entrevista a Fietta Jarque (2001) asevera que en Perú se ha mantenido en contacto con poetas jóvenes, principalmente mujeres. Además, añade que se considera una poeta para poetas.

Para Eva María Valero, el derrotero de Varela dejado a la lírica escrita por mujeres en los ochenta es evidente, pues les encuentra conexión en una carga de ironía y de perversidad. Para sustentar el vínculo, cita a Ollé (1998): “¿Por qué impacta la poesía escrita por mujeres en la década de los ochenta? [...] Porque intranquiliza acaso a las buenas conciencias limeñas, o porque nos garantiza una sensación embarazosa

frente a lo establecido” (p. 187). La misma Ollé añadirá que el origen de esa carga en la tradición poética peruana se encuentra, precisamente, en Blanca Varela, en cuya poesía la ironía, el humor negro, el escepticismo y el tono lapidario son las notas dominantes.

2.2. Periodizaciones sobre la lírica de Varela

Aunque han surgido distintas periodizaciones en torno a la poesía de Varela, estas no son demasiadas. Ante esta realidad, resulta necesario enumerarlas y mencionar los criterios de dichas etapas, para así poder analizar la ubicación de EM en ellas.

En primer lugar, Camilo Fernández Cozman (2010) divide la poesía varelana en tres periodos: el de los inicios, el desmitificador de instituciones oficiales y el de la relevancia del cuerpo como centro de reflexión.²¹ El primero percibiría influjos surrealistas y existencialistas que abordan diversos ejes temáticos como la soledad, el ámbito familiar, la muerte, la necesidad del orden o el diálogo entre poesía y pintura. Sus dos primeros poemarios se encuentran aquí. *Ese puerto existe*, más introspectivo; y *Luz de día*, más abierto al mundo. El segundo periodo estaría compuesto por *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*, el cual poseería una mayor agresividad verbal, así como un tono cuestionador (a Dios, a la supremacía masculina) y desmitificador (a instituciones patriarcales, al saber académico). El tercero retoma el tema del cuerpo, pero este adquiere importancia inusitada, al punto de considerarlo como el lugar desde el cual se observa el mundo. EM se ubica, justamente, como libro inicial de dicha etapa. Aquí se sitúa junto a *El libro de barro*, *Concierto animal* y *El falso teclado*.

Esta clasificación se complica si se considera que el influjo existencialista presenta mayores marcas en poemarios posteriores al de iniciación; si se observa que el diálogo entre poesía y pintura se acentúa notoriamente en EM así como está presente en otros textos; o si se reconoce que las características del segundo periodo le son propias a EM, libro que fue ubicado en el tercero.

21. Para mayor detalle, ver el apartado “Hacia una periodización de la poesía de Blanca Varela”.

Por su parte, Bethsabe Huamán agrupa las obras varelanas bajo dos títulos: arte negra y arte blanca (2002).²² *Ese puerto existe* y *Luz de día* pertenecen al primer grupo, el cual estaría marcado por la estrategia del subterfugio, la crítica velada y la voz masculina. El grupo de arte blanca se caracteriza por sus rupturas, y la subclasifica en tres momentos. La primera ruptura pertenecería a *Valses y otras falsas confesiones*, en el cual se apropia de la ironía y la crítica directa, y cuyo tema de lo femenino es intenso, conciso y racional (en oposición al discurso masculino). El segundo momento estaría compuesto por EM y *Canto villano*, en que se explotaría en mayor medida el cuerpo femenino. El último momento estaría integrado por *El libro de barro* y *Concierto animal*, etapa que aparenta buscar el silencio mediante versos breves y precisión lingüística que llevan la lírica hacia el hermetismo. Además, también retornaría al coloquialismo y la cotidianidad en *Concierto animal*.

En tercer lugar, Olga Muñoz (2007) respeta las afirmaciones dadas por la misma Varela –que se verán párrafos más adelante– para dividir su poética en dos, y concluye que EM es la culminación de un trayecto discursivo iniciado con *Ese puerto existe*. Esta crítica literaria plantea que Varela presenta una búsqueda del sujeto, desde su primer libro, y que dicho recorrido se consuma con la asunción progresiva de la realidad, la cual se consigue en los EM; después de ello, vendría otra etapa.

A estas periodizaciones, se suman algunos comentarios que, al mismo tiempo que caracterizan los EM, también parecen tentar una clasificación. Adolfo Castañón afirma: “Al copista lector le parece advertir en *Ejercicios materiales* el término de un ciclo” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 95). Giovanna Pollarolo apoya esta moción y añade: “En efecto, el itinerario poético que empezó con *Ese puerto existe*, que continuó irreversible desde los rigores de la auto-observación para culminar con *Ejercicios materiales*, parece, con *El libro de barro* y los poemarios siguientes [...], iluminarse con otra luz [...]” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 263). Ericka Ghersi, por su parte, dice:

[...] la construcción de la estética característica de Varela, que empieza a formarse desde su poemario *Luz de día* (1963), continúa en *Valses y otras falsas confesiones* (1972), se consolida en *Ejercicios materiales* (1993) y, en *El falso*

22. Es relevante explicar que *El falso teclado* no es mencionada en la clasificación porque la publicación de Huamán es de mayo del 2001, un poco antes de la publicación de dicho poemario.

teclado (2000), consigue presentar un mundo poético propio y, por ello, reconocible. (Dreyfus y Silva, 2007, p. 157)

Ina Salazar (2015) se suma aseverando:

El estar en el mundo, la exploración sin concesiones de la existencia, uno de los principales ejes en torno al cual gira la poesía de la peruana, va a constituir un afán, vamos a decir, más orgánico a partir del segundo poemario, *Luz de día*. Se traza así una línea que se va tensando, una figura que se va densificando a lo largo de los siguientes libros, *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*, hasta culminar, llegar a un punto límite, en *Ejercicios materiales* [...]. (p. 307)

En estos cinco críticos, incluyendo a Olga Muñoz, se puede apreciar una mirada evolutiva sobre la lírica varelana. Para la opinión de los tres primeros, EM concluiría todo un recorrido, es decir, un estilo lírico. Luego de este, se publicarían textos diferentes. Ericka Gherzi, por su parte, tienta una evolución poética de Varela un poco más novedosa, aunque no tan detallada, en que EM sería la cúspide y la madurez de un estilo. Para ella, quizás los siguientes dos libros mantengan dicha madurez –su opinión no es clara al respecto–, pero jamás en el mismo nivel. Además, para Gherzi, Varela culmina su poética con un universo particular, propio, es decir, original. Salazar plantea una evolución temática y estilística que se inaugura con *Ese puerto existe*, pero inicia más estructurada desde el segundo poemario hasta llegar a EM, en que lograría su techo; los otros poemarios simplemente presentarían otras marcas.

A la par de la opinión hermenéutica, la misma Blanca Varela ofrece comentarios sobre EM. En estos parece querer finiquitar una poética cuando, en una entrevista a Yolanda Pantin, asevera: “Yo creo que no voy a escribir más así, creo que toqué un límite, me da miedo caer en una retórica del horror, por decir algo” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 464). En otra ocasión afirmará, sobre el mismo libro: “Creo que con él termino una etapa no solo de mi poesía, sino de mi vida. Es, sin duda, el libro más desengañado y cruel que pensé que podía atreverme a publicar” (Nuñez, 1995, p. 5). A esto se suma una entrevista en la cual dirá: “Lo que precipitó que publicara *Ejercicios materiales* fue que tenía escrito *El libro de barro*, que es posterior. Pensé que primero debía aparecer *Ejercicios...*, porque cierra una forma de expresión en mi trabajo. En cambio, con *El libro de barro* se inicia otro tipo de discurso” (Coaguila 1994a: 35).

Como se ha podido notar, el estilo de Varela complejiza la tarea de la crítica y genera diversidad de posturas en la clasificación de sus obras.²³ Sin embargo, en medio de la variedad de posturas, queda claro que EM representa un clímax con respecto a alguna etapa. Si se toma en consideración lo dicho por los especialistas, se puede afirmar que ya sea por su referencialidad corporal, por su corporeidad femenina, por su madurez lírica consolidada, por su exploración sin licencias de la existencia, por su retórica del horror o por su nivel de desengaño, el mencionado poemario destaca.

A pesar de la complejidad de la tarea y las posturas planteadas, se propone otra periodización de la poética varelana; esta vez simplemente tripartita. La primera etapa será llamada de conflicto identitario, la cual se caracteriza por su voz poética masculina, añoranza de espacios pasados, nostalgia de la familia. Varela se percibía dentro de un grupo de escritores latinoamericanos en el extranjero que buscaban una respuesta al “túnel” del que hablaba Octavio Paz (1989): “No eran tiempos felices aquéllos. Habíamos salido de los años de guerra, pero ninguna puerta se abrió ante nosotros: sólo un túnel largo (el mismo de ahora, aunque más pobre y desnudo, el mismo túnel sin salida)” (p. 26). Esta etapa parece responder a esta necesidad. Además, hay continuas referencias a elementos naturales, como paisajes y animales. También se caracteriza por poseer un tono más íntimo y mayor interés por la metáfora, sin dejar de lado la antítesis. En cuanto al tratamiento de su poesía, hay tentativas indigenistas, recursos surrealistas y matices existencialistas. *Ese puerto existe* y *Luz de día* expresan este periodo.

La segunda etapa corresponde a la de irreverencia y crítica frontal. Esta vez hay traslación a espacios urbanos y cosmopolitas. En el estilo destacan la experimentación,

23. No es la primera vez que sucede este tipo de discrepancias. Polémica similar ocurre con respecto a su ligazón surrealista. Aunque se puede percibir que la poeta presenta rasgos del surrealismo, mas no los únicos, tanto Andrea Cote (Dreyfus y Silva, 2007). como José Miguel Oviedo (1979) coinciden en que la adhesión de Varela a dicha escuela literaria no es total. Al respecto, llama la atención que la primera observe dicha filiación surrealista desde el plano formal (técnicas, efectos poéticos) mientras que el segundo halle esa relación, pero desde el plano del contenido (cosmovisión, estrategia de transformación del mundo, inserción más intensa en el universo). No obstante, no son los únicos que han debatido sobre el influjo surrealista en Varela. Ya Camilo Fernández Cozman (2010) ha registrado tal polémica. (Véase “La crítica y la poesía de Blanca Varela”, en *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*). En ella Octavio Paz y Oviedo aceptan dicha influencia, David Sobrevilla y Ana María Gazzolo la rechazan, y tanto Roberto Paoli como Javier Sologuren consideran que solo hay un clima surrealista. A esto se suma lo que la misma autora opina: “Yo le digo que no soy surrealista” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 451); y más adelante: “He tenido la suerte de haber tenido la influencia primerísima del surrealismo” (Ibidem).

la iconoclastia y la violencia. El campo figurativo de la antítesis cobrará amplio protagonismo (ironía, oxímoron, sarcasmo, antítesis, desmitificación, hipérbaton). Asimismo, el existencialismo y el expresionismo son influjos que se agudizan, al mismo tiempo que la corporeidad femenina cobra relevancia. Los poemas más resaltantes pertenecen a ejes temáticos del tiempo, la maternidad, la angustia, el dolor y la muerte, y todos girando en torno a la condición humana. Aquí se encuentran *Valses y otras falsas confesiones*, *Canto villano* y *Ejercicios materiales*.

Sus últimas obras pertenecen a la tercera etapa, que puede ser considerada esencial. Dicho momento inicia el mismo año en que finiquita el periodo anterior (1993). Esta etapa ofrece mayor hermetismo en contenido que las anteriores, debido a un mayor interés por la densidad conceptual; incluso, uno de los libros omite los títulos. Aunque el tono reflexivo se mantiene, disminuye el acento desgarrador y trágico del anterior periodo. Aquí se encuentran *El libro de barro*, *Concierto animal* y *El falso teclado*.

2.3. Estudios acerca de *Ejercicios materiales*

En esta parte resulta necesario registrar los diversos estudios y comentarios en torno, exclusivamente, a EM. Por ello, aunque se traten libros íntegros o artículos dedicados a la poética varelana, únicamente se comentará lo concerniente al texto que compete al presente trabajo. De esta manera se podrá establecer un marco crítico y diálogo con otras posturas e investigaciones en torno al mencionado poemario.

2.3.1. Los libros

En el 2007 se ha publicado una compilación de ensayos críticos sobre la poética de Blanca Varela a cargo de Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban,²⁴ valiosa

24. Por su parte, Camilo Fernández Cozman (2010) se ha encargado de comentar y resumir cada ensayo en el apartado “Los artículos y ensayos más representativos sobre la poesía de Blanca Varela”.

colección, ya que el grueso de hermenéutica en torno a Varela se ha desarrollado principalmente a través de comentarios, artículos y ensayos. Los trabajos de este libro que se acerquen a EM serán vistos en el siguiente apartado.

Otro libro sobre Varela es el de Olga Muñoz, *Sigiloso desvelo*, donde se desarrolla un análisis evolutivo de la lírica varelana, profundizando en cada poemario. Para desentrañar los misterios de EM, la investigadora relega los recursos estilísticos y prefiere desarrollar un análisis temático.

Sobre dicho poemario, Muñoz afirma que la visión prolongada del cuerpo, en vez de elevarlo sobre lo material, lo hunde en el aniquilamiento temporal; en vez de acercarlo a la divinidad, lo arroja a la humanidad más “corrompible”. No obstante, existe una voluntad poética por fijar a la carne como permanencia. Al mismo tiempo, el cuerpo, sometido al paso del tiempo y expuesto en su miseria, dejará restos como la única prueba de su existencia, lo cual puede implicar su verdadero triunfo. Este cuerpo, además, también se identificaría con el animal, el cual tampoco escapa de las características mencionadas.

Por otro lado, se plantea que el dolor y el daño espiritual se manifiestan mediante actos cruentos; y que la violencia es un ingrediente habitual en el texto. Además, se dice que la sabiduría del poemario es lacerante, ya que el conocimiento se obtiene a partir de un cuerpo signado por la descomposición y la muerte.

Hay que reconocer que los aciertos interpretativos de Muñoz coinciden temáticamente en su mayoría con las del presente trabajo; no obstante, aquí se busca profundizar en ellos, interrelacionarlos con los recursos retóricos. Esto ha permitido encontrar más respuestas, descubrir nuevos temas y enriquecer la lectura de EM.

Por su parte, Edgar O'Hara escribe *Tiene más de avispero la casa*. Aquí, interpreta el poema “Sin fecha”, perteneciente a EM. El libro desarrolla una hermenéutica comparativa e interdisciplinaria. De esta manera, Varela dialoga con la tradición hispanoamericana del siglo XX y se establecen puentes novedosos entre la escritora y personajes como Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Jorge Eduardo Eielson o Martin Heidegger. Además, el texto añade un relato de anécdotas y una entrevista a Varela.

Camilo Fernández Cozman también escribe un texto hermenéutico: *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*, el cual resulta imprescindible para comprender no solo la poética varelana, sino los estudios en torno a ella, así como también permite tener un mejor panorama de la lírica del 50.

Este libro ahonda en tres poemarios: *Ese puerto existe*, *Valses y otras falsas confesiones* y *El libro de barro*. Aquí se realiza una entrada a la poesía mediante la interpretación de los recursos estilísticos según la Retórica textual, marco teórico que también es empleado en el presente trabajo. Asimismo, Fernández Cozman hace dialogar a Varela con grandes exponentes de la tradición literaria como Octavio Paz, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Sor Juana, Vallejo, Dante, Garcilaso y Quevedo. A través del análisis de los tres poemarios mencionados, se resaltan los rasgos de la modernidad en sus textos, la desmitificación de la sociedad patriarcal, la destrucción de los íconos acuñados por los grupos de poder, el cuestionamiento al libro como medio de sabiduría y el protagonismo del cuerpo en la cosmovisión varelana. Además de esto, el autor realiza un exhaustivo recuento, análisis y periodización de la recepción crítica sobre la poética de Varela, al mismo tiempo que se preocupa por dividir los distintos estilos de la Generación del 50. Todo esto lo convierte en una lectura de referencia imprescindible para la crítica varelana. No obstante, al no profundizar en EM, libro de interés para el presente trabajo, será poco mencionado en el tercer capítulo.

Modesta Suárez ha publicado el libro *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. En su texto analiza diversas obras de la poeta y su intertextualidad tanto con la plástica como con otras referencias literarias. En cuanto a lo literario, se estrechan lazos con Sor Juana, Rubén Darío, Quevedo; así como se revisan variedad de estilos, poemas y temas de Varela. Con respecto a EM, se analizan, principalmente, tres textos: “Ejercicios materiales”, “Lección de anatomía” y “Claroscuro”. Además, Suárez realiza un inventario minucioso de las palabras más frecuentes en los poemarios de Varela, el cual puede ser de utilidad para posteriores análisis.

Por otro lado, Suárez se atreve a mirar la lírica varelana desde la plástica, lo cual permite entender la versatilidad tanto de la crítica como de la poeta. Esto amplía las interpretaciones e invita a la interdisciplinaridad. Si bien es cierto, no es la primera vez que se intenta esto con Varela, no obstante, no se había realizado con detalle en toda su

lítica. Suárez observa presencias de elementos arquitectónicos, conceptos de urbanismo del Quattrocento, espacios de escenografía, paisajes, influencia del surrealismo pictórico –más que literario– en los espacios poéticos, empleo del *collage*, estilos de pintores, autorretratos, todo ello llevado al plano poético. Además, realiza un importante recuento de las referencias pictóricas de Varela.

Este libro fue justamente el que ha incentivado el presente trabajo, ya que, al corroborar la fuerte presencia de la pintura en EM, surgió la idea de que este texto podría presentar un género pictórico llamado *vanitas*, concepto del cual Modesta Suárez rinde poca cuenta, pero que otros investigadores –contados por cierto– han intuido y solo mencionado, sin comprobarlo ni desarrollarlo.

2.3.2. Artículos, ensayos, comentarios

James Higgins se centra en dos poemas de EM en su texto *Hitos de la poesía peruana*. Sobre “Casa de cuervos” menciona a la maternidad como un acto absurdo de la humanidad por busca la trascendencia de su animalidad. Acerca de “Vals del ángelus”, el autor resalta la increpación del hablante hacia la divinidad, debido a la situación injusta en que la mujer se desenvuelve dentro del espacio terreno.

Adolfo Castañón, en “Blanca Varela: la verdad incandescente” (prólogo de 1996), le dedicará algunas páginas a EM para comentar, en síntesis, que Varela consigue “elegancia, rapidez y exactitud mayores”; por eso, son preocupaciones medulares el tino, la certeza y la precisión. Además, se realiza un viaje al mundo interior, al abismo, al enfrentamiento con el lenguaje. Se plantea que uno de sus temas es la creación poética, que hay una desesperación serena, una cierta sabiduría; por ello, el libro puede ser entendido como una guía de conocimiento alumbrado por la imagen y la metáfora. Se afirma, también, que el lector puede advertir en sus versos el final de un ciclo. Para apoyar sus ideas tomó citas de “Malevitch en su ventana”, “Ejercicios materiales”, “Lección de anatomía”, “Escena final” y “Crónica”. Luego escribirá “Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio” en un prólogo a la lírica de la poeta. Aquí relaciona los EM con el ascetismo, para luego afirmar que “presupone la invención de un arte personal de la memoria que está estrechamente asociado a la creación en y por la poesía de una ética y de una religión personales” (Varela, 2001, p.

17). Además, EM pone en juego un arte de la descomposición que rechaza aparentemente la verdad cristiana; también habría autoobservación, despojamiento, abandono, poética del sacrificio, atención al instante insondable, búsqueda de un lenguaje misterioso. Esta vez se apoya en versos de “Sin fecha”, “Ideas elevadas” y “Ternera acosada por tábanos”.

Ana María Gazzolo explora varios poemas de distintas obras en su artículo “Blanca Varela: más allá del dolor y del placer” de 1997. Aquí menciona “Casa de cuervos”. Además, afirma: “Es en los poemarios más recientes de Varela, sobre todo *Ejercicios materiales*, que las referencias a la muerte se hacen más recurrentes e involucran consideraciones sobre la vida en las que predomina también una visión de desolación y desencanto” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 80). Para apoyar este enunciado cita versos de “Ternera acosada por tábanos”, “Escena final” y “Claroscuro”. Más adelante, comentará sobre la poética de nuestra autora en el epílogo de *Poesía reunida*. Aquí dirá que Varela concibe a la vida como un tránsito arduo y doloroso y en convivencia con la muerte, y que todo esto llega a un mayor desarrollo en sus últimos libros, especialmente desde EM (Varela, 2016).

Andrea Cote Botero analiza diversos poemas en “La irre realidad sensible: Ejercicios de un decir material” (Dreyfus y Silva, 2007). Se niega la idea de Varela como poeta nihilista y se afirma que hay en ella una inconformidad productiva poéticamente. Es decir, la materialidad del lenguaje consiste en imponer un reino otro. La crítica retoma la idea de que el lenguaje puede crear mundos posibles, no reales, pero sí legítimos. Sobre EM dice que expresa la desconfianza en los sentidos con que creemos conocer. Además, se plantea la incredulidad de la realidad como una manera de rechazar a esta. Cita versos de “Malevitch en su ventana” y “Crónica”.

Carmen Ollé escribirá sobre la poeta y sus libros en “*El canto villano* de Blanca Varela”. Aquí comenta dos poemas de EM: “La muerte viste a la novia” y “Ternera acosada por tábanos”. El primero sugiere una escalofriante revelación, afirma; además se interrelaciona con el pintor Marcel Duchamp en cuanto a que haría referencia a uno de sus cuadros. Del segundo dirá: “Se percibe la mezcla de múltiples factores: la extrañeza ante la vida, el absurdo, la plasticidad expresionista, el instante revelador invadido de mística” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 154).

Rosella di Paolo, en “La palabra entre los dedos”, realiza un parangón entre la lírica de la poeta y el escultor surrealista Alberto Giacometti como una entrada al análisis del poema “Escena final”. Además, solo hace una breve alusión a “Claroscuro” cuando se plantea la identificación del sujeto poético con el animal. Asimismo, Di Paolo afirma que EM es uno de los libros más intensos de Varela.

Eduardo Chirinos, en “El reptil sin sus bragas de seda”, se encarga de analizar un poema de EM llamado también “Ejercicios materiales”, el cual es comentado bajo la constante referencia a –y en diálogo con– los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. El poema giraría en torno al quehacer poético y la problemática del lenguaje como medio expresivo.

En “La náusea vareliana”, Violeta Barrientos observa cómo la poesía de Varela se desenvuelve entre lo laico y lo religioso; pues su lírica estaría situada en el contexto cristiano imperante de Occidente como en su proceso de secularización. Además, ahonda en su influencia existencialista y comenta el poema “Malevitch en su ventana”.

Jean Franco, en “La gana del alma que es el cuerpo”, observa cierta intertextualidad entre el poema “Claroscuro” y versos de Sor Juana Inés de la Cruz. Además, menciona que la poeta desmitifica la gloria del hombre, y para ello se apoya en breves comentarios sobre “Ternera acosada por tábanos” y unos pocos versos de “Ejercicios materiales”. No obstante, también se hacen referencias a otros textos varelanos de distintos poemarios.

Giovanna Pollarolo comenta brevemente los diversos poemarios de Varela. En “La vértebra perdida y encontrada” asevera que la poeta se entrega a la palabra incluso sabiendo que esta es inasible. Sus comentarios sobre EM toman de base a los que había realizado Adolfo Castañón; además, se apoya en los versos de “Escena final” y “Supuestos”.

Susana Reisz, en su artículo “Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio”, menciona cómo la impactaron los versos varelanos, a la vez que desarrolla un comentario sobre los distintos temas y poemarios de la poeta. Aquí menciona “Casa de cuervos” para hablar sobre el dolor, los dudosos privilegios de la maternidad y el abandono; no obstante, no se extiende mucho al respecto.

Ernesto Lumbhreras, en “Hálito, cima y materialidad en la poesía de Blanca Varela”, percibe que en tres poemarios de la escritora, entre ellos EM, se realiza un proceso de interiorización y explica brevemente las particularidades de dicho proceso.

José Miguel Oviedo en “Poesía como legítima defensa” del 2001 realiza una breve mirada por los poemarios varelanos. Aquí menciona que tanto en EM como en *El libro de barro* se confirma una lírica cuya esencia es negarse a aceptar la vida tal como es, en cambio, esta se plantea como una detallada y discreta sublevación cotidiana que se enfrenta a cada acto o fuerza que se atreva a negar o apagar la llama de la imaginación y la memoria.

Alberto Valdivia escribe en el 2002 “Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta”, donde se realiza un comentario de los distintos poemarios de la poeta. A EM lo tilda de ser un libro poco recurrente y algo desordenado, no obstante, se trabaja con mecanismos negativos y desgarradores de la materia humana, los cuales se tratan con la efectividad y preciosismo de una tragedia griega. A esto se suma una carga de desencanto productivo; también se adjunta una carga de creación frente a la decadencia, la cual, al mismo tiempo nos engendra y engendra la creación.

En “Ejercicios materiales: aprender la mortalidad”, Rocío Silva Santisteban (2002) analiza el poema homónimo que da título al libro como a su artículo. Aquí la materia predispone al escarnio de la carne, el cual se encuentra en permanente descomposición. Esto es una antesala a la aceptación poética, filosófica y existencial de la muerte. El protagonista es el “ser humano y su cuerpo en camino a su propia e inexorable destrucción” (p. 33). Se observa que tanto el encabalgamiento, el ritmo como las minúsculas permiten también entender al texto. El ritmo con sus cambio de velocidad y frenadas transmiten la necesidad de comunicarse con la divinidad, pero luego se considera un esfuerzo inútil. Con los cortes del encabalgamiento puede entreverse que la muerte es una ruptura de la continuidad y otorga un nuevo sentido a la vida; y con las minúsculas se intenta marcar la insignificancia del hombre. El tema central es el camino a la muerte como un reconocimiento de la animalidad del humano. La muerte es presentada como un encuentro con un dios cruel que espera la entrega del cuerpo como si fuera una res para el sacrificio. También se plantea que el deterioro de la carne sirve como una forma de autoconocimiento.

Miguel Gomes en 2002 escribe “Aproximaciones a Blanca Varela”, donde repasa varios libros de la autora para realizar una lista de características formales y temáticas propias de Varela. Al respecto de EM, afirma que sus versos presentan raíz violenta, como ejemplo menciona que rehacen imágenes de carnicería afines a lienzos de Bacon; también hay uso de extremos excrementales, y aquí se apoya en versos de “Crónica”. También cita a “Claroscuro” para afirmar que su discurso se edifica sobre la contienda o el choque.

Eva Valero escribe en el 2006 “«El mundo iluminado y yo despierta»: la poética material de Blanca Varela desde los años 80”. Aquí comenta EM y lo liga con el existencialismo de Sartre, con el ascetismo de Santa Teresa y San Juan, y con *Primero sueño* de Sor Juana. Con esta última encuentra lazos como los contrastes de luz y sombra, o el sueño y la ceguera, además de la búsqueda del conocimiento. Se descubre que la luz es denostada porque alumbra, pero no permite asir la verdad, solo proyecta sombras de la esencia humana; por ende, nos condena a la imperfección. El cuerpo, por ser materia, también lo es, al igual que la palabra, que emana del cuerpo. De aquí viene el escepticismo de Varela hacia la palabra. Se trata también del quehacer poético y de cómo la lírica transforma lo físico en metafísico y viceversa. Estos elementos y su cosmovisión sobre la luz también aparecen en los libros posteriores a EM. Por otro lado, afirma que EM radicaliza la materialización en una temática no solo física y carnal, sino incluso visceral, la cual sirve de espacio y trampolín a lo trascendental o lo existencial. Para desarrollar sus ideas, Valero se apoya en versos de “Lección de anatomía”, “Malevitch en su ventana” e “Ideas elevadas”.

Mario Vargas Llosa, en el epílogo a *Nadie sabe mis cosas* escribe su “Elogio a Blanca Varela” (2007). En este alude al poema “Tenera acosada por tábanos” y lo interrelaciona con el heroísmo de la tragedia griega. Afirma que es uno de sus poemas más intensos y que evoca en su lector aquel destino –aparte de lastimoso e inevitable– signado por la grandeza; pues los héroes clásicos morían sin resignarse, resistiendo, a sabiendas de la derrota.

Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (2007) comentan en el prólogo de *Nadie sabe mis cosas* que, a partir de EM, los motivos centrales de Varela son

el cuerpo como espacio para la gestación (cuerpo materno) y el deterioro; la conciencia respecto a la contingencia del ser y la consecuente imprecación a la divinidad (o a su ausencia); la muerte, incesantemente descrita con una actitud despiadadamente lúcida y serenamente resignada a un tiempo. (p. 16)

EM es considerado como un texto de quiebre con su estética anterior, pero similar al estilo de los textos posteriores.

Roland Forgues toca diversos temas varelanos con citas a varios poemas en “Blanca Varela, fundadora de una utopía poética que ignora, asume y trasciende el género” del 2008. De EM, comenta “Casa de cuervos” y dice que hay una extraña dialéctica del placer/dolor, acercamiento/alejamiento, presencia/ausencia, amor/odio que determina la relación madre-hijos. También menciona que en “Crónica” hay una relación carnal y vital, lo material y lo espiritual, lo profano y lo sagrado, que tiende a convertirse en una relación emblemática individuo-cosmos.

María Ángeles Pérez López desarrolla el tema de la maternidad en “«Casa vacía, casa de cuervos»: maternidad, escritura y posvanguardia en Blanca Varela” (2011), donde prioriza el poema “Casa de cuervos”. Sobre dicho tema dirá que se asocia a lo abyecto, ya que se relaciona con la excreción. Además contrapone el tratamiento del tema a Rosario Castellanos, para afirmar que el texto socava rigurosamente el arquetipo materno, al igual que otras autoras como Mariela Dreyfus, Maritza Jiménez y Grecia Cáceres. Para calificar a EM, emplea las afirmaciones de Gustavo Guerrero, pues dice que se propone una tratado de escatología poscristiana, y sitúa a la autora en clave posvanguardista.

Ina Salazar en el capítulo “La poesía de Blanca Varela o cómo existir bajo los escombros del Cielo” (2015) desarrolla la conflictiva relación de la poética varelana con la divinidad. Con respecto a EM, afirma que con dicho libro llega a la culminación la beligerancia frente a lo divino y lo sagrado instituido. Se destaca el carácter blasfemo y subversivo del poemario. Por ejemplo, mediante “Ideas elevadas” se concluye que la voz poética invierte roles con Dios, pues ahora el sacrificado es este y el matarife, carnicero, el que emplea el cuchillo –que son las ideas de Dios de Varela– es el locutor del poema. También asocia EM con la mística en cuanto al manejo del léxico corporal, el cual se asemeja a la mortificación. Cuando analiza “Ejercicios materiales” menciona que hay un enfrentamiento a Dios y una reescritura del texto de San Ignacio, que el

cuerpo es el centro y desde él emana sentido, que el misterio está en la carne, y más específicamente, está en el sexo femenino gestador. A esto añade una homología entre parir y crear como material y verbal. Si bien menciona los otros poemas de EM, no se explora lo suficiente como en los dos poemas anteriores.

Ethel Barja escribe “Flor de carne: Reflexiones sobre *Ejercicios materiales*, de Blanca Varela” (2016), en donde resalta la importancia de la espacialidad en EM, la cual se asocia al cuerpo. Se afirma que EM ofrece una relectura de la tradición mística occidental respecto al cuerpo y esta es realizada mediante una poética asociada a la muerte de Dios, a su deslegitimización; y se le niega autoridad al impregnarlo de violencia. Además, a través del cuerpo, el sujeto es iniciado en su relación consigo mismo, con los demás cuerpos y con la naturaleza. El cuerpo, además, establece relaciones de tensión irreconciliables entre los seres. Los poemas construyen un sujeto poético encarnado y femenino. Barja asevera que el cuerpo puede ser un medio para trascender al cuerpo individual, gracias a su condición fronteriza; es decir, el sujeto encarnado tiende hacia el mundo permanentemente. Por otro lado, plantea el concepto de “madre aguja”, en que la figura materna tiene como función traer sujetos que se sometan al espacio de lo contingente, en el cual cohabitan generación y corrupción. Para su análisis hace referencia a la mayoría de los poemas de dicho libro.

Como se nota, la obra EM no ha pasado inadvertida por la crítica. Solo a partir de las menciones hechas por los especialistas, se puede afirmar que los poemas de EM que han causado más interés son los siguientes: “Casa de cuervos”, “Ternera acosada por tábanos”, “Ejercicios materiales”, “Escena final”, “Claroscuro” y “Malevitch en su ventana”.

No obstante, todos los poemas de EM han desencadenado miradas hacia diversos elementos presentes en dicho libro: la sabiduría; la autodefinición; la vida marcada por la contingencia y el deterioro; la trascendencia sometida al cuerpo; las oposiciones que se complementan; la fuerte presencia de contrarios y dialécticas; el ejercicio de la violencia y lo escatológico; el paralelismo entre maternidad y escritura; la proximidad al misticismo o ascetismo; la deslegitimización de símbolos sagrados, la humanidad insurrecta; la angustia existencial; el cuestionamiento al arquetipo de maternidad; el empoderamiento de la mujer; la cosmovisión del mundo desde el cuerpo

(femenino); la desconfianza frente a la realidad sensorial; el escepticismo hacia el lenguaje; el decadentismo creativo; el dolor existencial, la desolación y el desencanto.

Es necesario acotar que a medida que se han sucedido las indagaciones sobre EM, estas han ido presentando mayor rigurosidad analítica y han presentado aportes a la hermenéutica varehana, incluso cuando se han retomado temas, como la religiosidad (véase lo planteado por Ina Salazar y la inversión de roles humano-divinidad, por ejemplo). Algunos de los elementos mencionados en el párrafo anterior serán retomados más adelante cuando se analicen los poemas. Otros serán dejados de lado, básicamente, porque los textos no los refieren.

2.4. Intromisiones: Varela y sus relaciones con la pintura

Los ismos de la vanguardia literaria resaltaban por su forma de interactuar e influenciarse de otras áreas, tanto del saber como de las artes. En dicha época de crisis mundial, la experimentación expresiva llevó al diálogo interdisciplinario:²⁵ espacio que terminó siendo fructífero para el arte. De la misma forma, Blanca Varela, ya posterior al vanguardismo, hace dialogar sus textos desencantados con otros campos: la sociología, la música,²⁶ la filosofía, la pintura, la biología, entre otros. De estos, se prestará especial atención a la plástica, porque, entre la diversidad de entradas analíticas a los EM, esta relación ofrecería indicios de que la presencia de las *vanitas* en dicha obra no sería descabellada.

2.4.1. Estudios sobre el aspecto pictórico en la lírica de Varela

La relación biográfica de Blanca Varela con pintores y escritores-pintores (Fernando de Szyszlo, Sérvulo Gutiérrez, José Sabogal, César Moro, [Coaguila, 1994] Julia Codesido, Jorge Eduardo Eielson, etc.) repercute en sus escritos. Era imposible

25. El surrealismo con el Psicoanálisis, el futurismo con la tecnología, el cubismo con la pintura, el existencialismo con la filosofía, entre otros.

26. Sobre esta correspondencia ya hay varios trabajos que se pueden apreciar en la bibliografía; pero bastan como ejemplos las alusiones musicales en los títulos de los poemarios: *Valses y otras falsas confesiones*, *Canto villano*, *Concierto animal* y *El falso teclado*.

que Varela no reciba rasgos del lienzo después de una vida no solo acompañada, sino compartida con pintores y literatos con sensibilidad de artistas plásticos. Ella misma da pie a dicha afirmación en sus entrevistas: “[...] a mí me encanta la pintura, tengo una formación pictórica y tengo además una enorme capacidad para acercarme al lenguaje pictórico, a la plástica” (Valcárcel, 1997, p. 6).

Por ello, ha habido quienes han visto dicha interrelación. Javier Sologuren afirmaba que todo un sector de los poemas de Varela halla su inspiración en las sugerencias de la pintura, en sus recursos y en la condición existencial del pintor (Varela, 1986). También, Adolfo Castañón menciona a la autora como un ejemplo dentro de la literatura latinoamericana de los vínculos entre pintores y escritores (Varela, 1996). Por otro lado, Grecia Cáceres (2009) ingresa al universo varelano de *Concierto animal* usando como llave hermenéutica el tratamiento del color negro, así como ciertas interrelaciones con la pintura barroca. Por su parte, Luis Rebaza Soralluz (2000) ha planteado que, en la lírica de Varela, la disposición poética del espacio peruano se liga con la plástica precolombina. Asimismo, Rocío Silva Santisteban (2002) dice: “Tienen sus versos tonos pictóricos” (p. 28), y Roland Forgues (2008) afirma que la poética varelana posee una plasticidad de imágenes que remite a las mejores técnicas pictóricas.

No obstante, quien más se explaya sobre dicha intertextualidad poesía-pintura es Modesta Suárez, la cual escribe un libro titulado *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, en el cual afirma que el contacto cotidiano de Varela con la pintura implica no solo una manera de ver y de escenificar con ojos de pintor, sino también una concepción personal del espacio, que repercutirá en la propia aprehensión del espacio poético.²⁷

Las reminiscencias a la pintura son variadas –directas, indirectas e incluso imaginadas–. He aquí una muestra de poemas con referencias pictóricas:²⁸

27. En su libro se dedica a corroborar dicha afirmación. Incluso, asevera lo siguiente: “Toda la obra de Blanca Varela está hecha de afinidades y complicidades con pintores –y poetas, músicos y filósofos– sin que se establezca jerarquía entre unos y otros” (Suárez, 2003, p. 15).

28. La gran mayoría de estas alusiones pertenecen a los estudios de Modesta Suárez; pero también se han omitido otras, aquellas con referencias indirectas o que impliquen una mayor interpretación para establecer la relación entre pintura y poesía.

- “Antes del día” (*Luz de día*) es un poema que “podría ser un cuadro de Magritte” (Suárez, 2003, p. 21), según la misma Varela. Además, está dedicado a Dore Ashton, que es considerada una crítica de pintura muy influyente.
- “Madonna” (*Luz de día*) es una descripción libre del famoso cuadro de Filippo Lippi (Cárdenas y Elmore, 1993), artista célebre del *quattrocento* italiano.
- “Alla prima” (*Luz de día*) es un texto con referencias al color y el aprendizaje del artista, pues el título (en italiano; significa “a la primera”) es una técnica de la pintura.
- “Auvers-sur-Oise” (Vales y otras falsas confesiones) alude tanto a la pintura La iglesia de Auvers-sur-Oise como al lugar donde se suicidó su famoso autor, Vincent Van Gogh. También resulta sumamente interesante las referencias a la audición, música y mutilación ligadas al sentido del oído.
- “Tàpies” (Canto villano) es un título que se presta a la homonimia entre el pintor español (abstracto) de dicho apellido y su significado (paredes) proveniente del catalán. Sobre el poema, la autora Modesta Suárez (2003) afirma que Varela se propone una nueva sintaxis: más nominal y menos narrativa.
- “Malevitch en su ventana” (EM) es un poema sobre la fugacidad de la vida con referencias a la inexactitud de la cual se alimenta el yo poético. Este texto incluye en el título a un pintor vanguardista ruso que proponía un estilo llamado el suprematismo.
- Carmen Ollé tilda al poema “La muerte viste a la novia” (EM) de enigmático y lo relaciona con una obra del vanguardista Duchamp llamada “La novia desnudada por sus pretendientes” (1923).²⁹
- “Lección de Anatomía” (EM) es un poema de Varela, que cumple una relación de homonimia con el cuadro de Rembrandt.
- “Clarooscuro” es un poema de EM y también una técnica empleada regularmente durante el periodo barroco del arte. Además, Modesta Suárez (2003) lo relaciona

29. Modesta Suárez coincide con Carmen Ollé sobre dicha interrelación. Aunque la referencia no resulta del todo clara, se ha optado por mencionarla, por ser dos críticas quienes consideran que sí existe ella.

con el autorretrato pictórico. En dicho género, dice, pueden entrar también los poemas “Vals del ángelus” o “Escena final”.

- Miguel Gomes (2002) menciona que numerosos versos de EM rehacen imágenes de carnicería afines a ciertos lienzos de Francis Bacon.
- Fernando de Szyszlo, Picasso, Rubens, Cézanne son aludidos en “Vals”, “Nadie sabe mis cosas”, “Canto villano” y un poema sin título de *Concierto animal*, respectivamente.
- Distintos poemas de EM y *Concierto animal* se relacionan con cuadros barrocos, según Modesta Suárez (2003) y Grecia Cáceres (2009), respectivamente.

A estas interrelaciones se suman otras presentes en *Valses y otras falsas confesiones*, donde la poeta define su identidad relacionada con el mundo de la plástica en dos ocasiones: la primera, cuando se refiere a sí misma como señora Szyszlo, esposa de un pintor; la segunda, al decir “mi nombre de seis letras negras”, donde se resalta el contraste negras-letras con blanca-página (Suárez, 2003). A esta autodefinición pictórica se puede añadir un ejemplo más, pero extraliterario, en que las palabras exactas con las que la poeta se caracterizó ante un auditorio fueron: “Me llamo Blanca, pero cuando escribo soy Oscura Varela” (González Vigil, 2002, p. 10).

A todo ello, se le suma la presencia abrumadora de la luz (sobre todo el claroscuro) y el color, así como la recurrencia de vocabulario plástico en su poética. Asimismo, la autora sentía especial atracción por dicho arte, pues está registrado su gusto por visitar museos, su aprendizaje por ver cuadros gracias a su esposo Szyszlo, o el impacto que le causaron pintores surrealistas (Michaux, Dalí, Ernst, etc.), como también Bacon, Goya, Rembrandt. Por lo tanto, resulta indudable que la pintura constituía parte de ella y de su lírica.

2.4.2. El género de las vanidades

Dentro de todas las manifestaciones pictóricas presentes en Varela, especial atención merece el género llamado *vanitas*, el cual fue y es muy cercano a los bodegones, pero sumamente simbólicos. Dicha interrelación ha sido escasamente tratada por la crítica, pero su fuerte presencia exige llenar ese vacío.

Los cuadros que trabajaban las *vanitas* o vanidades tuvieron gran auge durante el barroco. Este término latino surge en relación con una cita bíblica del Eclesiastés 1,2: “Vanidad de vanidades, dijo el Predicador, todo es vanidad”. Dicho vocablo se usaría para referirse a la inanidad o la nimiedad, en contraste a la soberbia. El mensaje que este género pictórico pretende transmitir es el de la inutilidad de los logros y placeres mundanos frente a la certeza de la muerte. Esto anima a la adopción de un sombrío punto de vista sobre el mundo. El objetivo principal era relativizar los bienes terrenos para, a la vez, solventar los bienes de ultratumba, que solo Dios puede garantizar.

En las vanidades, los objetos representados son todos símbolos de la fragilidad y la brevedad de la vida, de que el tiempo pasa, de la muerte. Barbara Borngässer (2003) dice que “en la época barroca, el lema medieval *memento mori*, piensa en la muerte, se convierte en *leitmotiv* para una sociedad agitada, acosada por los temores existenciales” (p. 202). Se encuentra este *memento mori* detrás de las vanidades, entre los símbolos de las actividades humanas: saber, ciencia, riqueza, placeres, belleza... Las *vanitas* denuncian la relatividad del conocimiento y la vanidad del género humano sujetos al paso del tiempo (fig. 1). No es casual que, en los bodegones más exuberantes de la época, se oculten a veces alusiones a lo efímero, tales como un gusano, una baya podrida o un pedazo de pan (Borngässer, 2003).

Entre todos estos objetos simbólicos, suelen encontrarse la fruta pasada, que se refiere a la decadencia; las burbujas, que encarnan la brevedad de la vida y lo repentino de la muerte; el globo terráqueo, el cual representa la expansión territorial y sueño de conquistas; la vela apagada o el humo, que figuran el suspiro de la vida; relojes (de arena o de bolsillo), ligados al tiempo; las máscaras, las cuales aluden a la hipocresía; los naipes, que se refieren al placer del juego; las armas, relacionadas con el ocio de la caza; el vaso volcado, que simboliza la naturaleza efímera de la existencia; o los libros viejos y deteriorados, que aluden a la futilidad del saber. Asimismo, las referencias preferidas eran el esqueleto, en mención a la muerte, y la calavera (cráneo), la cual, además de ser un objeto de piedad, reflejaba la inanidad de lo humano y la brevedad de la vida.

Entre otras simbologías se hallan, también, el espejo, la comida, la flor, las ruinas, la botella, la puerta, las joyas, las monedas, los instrumentos musicales, obras de arte (cuadros o esculturas) y todas las insignias de poder (corona, mitra, escudos, capas,

etc.). Muestras de ello son el cuadro *Gran vanidad* (1663) de Pieter Boel, obra con gran cantidad de símbolos; la tumba del papa Alejandro VII, hecha por Bernini, en que el Sumo Pontífice está arrodillado por encima de una *puerta*, identificada con el umbral de la muerte; o la personificación de la Vanidad, la cual era una mujer con un *espejo*, en la mayoría de los casos, en clara referencia al pecado de la soberbia.

¿Qué relación guarda esta concepción de la pintura con la lírica de Varela? Pues, otros críticos han notado tal intertextualidad, aunque no se hayan explayado al respecto. Por ejemplo, Modesta Suárez (2003) asevera que el poema “Claroscuro” de EM “hace pensar en uno de aquellos cuadros barrocos dedicados a la vanidad del ser” (p. 21). Por su parte, Olga Muñoz (2007) opina lo siguiente sobre EM: “[...] se ha caído definitivamente en la corriente imparable del tiempo. Somos testigos de la erosión y la decrepitud de la carne” (p. 200). A esto añade: “[...] se llenan los poemas de imágenes escabrosas. El tiempo se apodera del cuerpo y va deshaciéndolo hasta dejar, una vez más solo restos” (p. 201). Estos comentarios parecen propios del tópico de las *vanitas*. Por su parte, Grecia Cáceres (2009) afirma lo siguiente acerca de otro libro de Varela:

Los poemas de *Concierto animal* son como cuadros donde juegan la luz y la oscuridad, en los que nadie gana la partida. A veces hay más luz, a veces menos, a veces la negrura invade la tela, se come la luz, a veces hay igualdad. [...] Doble distancia entre su lenguaje y lo que llamamos mundo. Esta distancia hace que se considere a su poesía como una poesía difícil o seca, mientras que se trata de una poesía palpitante, carnal, visceral, pero descreída. Los poemas son ejemplares en ese sentido, morales sin dictar ningún comportamiento o ley, son vanitas, todo es vanidad... (p. 2)

No obstante, no es suficiente mencionar que dicha relación existe, si es que no se sabe en qué medida esta se activa. Se insinúa el parecido, pero no se advierte en qué aspectos se parecen un género de la plástica —que usa el color, la textura, los trazos y el cuadro— con un texto literario —que emplea la tipografía, las palabras, las figuras y el papel—. A pesar de esa carencia, se da a entender que la semejanza vincula las atmósferas, los contenidos y los mensajes de ambas producciones (*vanitas*-poesía). No obstante, es necesario recordar que el texto que establece tales vínculos es un poema y este se caracteriza por el empleo de determinadas figuras retóricas. Por ello, es imprescindible estudiarlas, porque tales figuras no son accesorios cosméticos del poema, sino porque a través de ellas se estructuran el mundo y el conocimiento.

2.4.3. Las *vanitas* como crítica axiológica

Puesto que las *vanitas* fueron desarrolladas originalmente dentro del campo de la pintura, resultará interesante mencionar un par de casos posteriores al barroco en que dicho tópico se ha retomado. Será conveniente apreciar cómo es que algunos símbolos se han reformulado o han sido actualizados por dos artistas plásticos. Esto será de utilidad para entender cómo Blanca Varela realiza un proceso similar, pero volcado al plano literario.

Es necesario iniciar diciendo que las vanidades resultaban justamente “vanas” debido principalmente a la conciencia de la muerte que se percibía en ellas. Por ello, dicha temática tenía una particularidad, que era también uno de sus objetivos: evidenciar la caducidad de las ideas representadas, finalidad firmemente compartida con la poética varelana.

Otro aspecto imprescindible, que muchas veces no se menciona en este tipo de pinturas, está relacionado con su gran capacidad crítica frente a las valoraciones mundanas. No obstante, no se debe olvidar que las *vanitas* del barroco respondían a intereses religiosos de la época, específicamente movidos por la Contrarreforma, así que defendían unas ideas y confrontaban otras. Volviendo a su reflexión crítica, esta apuntaba a ciertos valores e intereses de su tiempo que se representaban mediante objetos de la época: coronas, cetros, brújulas, velas, mapamundis, relojes de arena o de bolsillo, entre otros.

Este cuestionamiento es similar al presentado por Varela, pues cuando se le preguntó sobre los valores de la sociedad occidental, civil y cristiana en los que nos hemos educado, ella sentenció: “Son valores absolutamente caducos, yo creo” (Martínez, 1989, p. 209). Más adelante, en otra entrevista, dirá:

En ese sentido yo siempre me he sentido una mujer muy liberada. Si he aceptado aparentemente una vida burguesa, es simplemente porque era el sitio donde me había tocado vivir y en el que yo podía mirar las cosas; pero siempre las he criticado, siempre las he objetado y esto desde un principio, desde mis primeros poemas. (Forgues, 1991, p. 84)

En sus palabras se puede apreciar la actitud de crítica axiológica que comparte con las *vanitas*.

Volviendo a las vanidades, los objetos graficados, en su mayoría, o parecían ceremoniosos o se representaban dentro de espacios sagrados, lo cual los relacionaba con la nobleza, la gloria y el catolicismo. Las dos pinturas de las que se comentará en breve, en cambio, no llegan a lo ampuloso ni mucho menos a lo religioso; se enmarcan mucho mejor dentro del ámbito popular o la cotidianidad; es decir, se divorcian de lo exclusivamente piadoso y lo cortesano. No obstante, conservan sus características: la referencia a la caducidad de los objetos y su espíritu crítico.

Los pintores de tales cuadros, además, pertenecen a distintas épocas; y aunque parezcan pensamientos mucho más independientes que los barrocos, tampoco se puede pecar de ilusos, pues bien podrían defender alguna ideología. Mientras que en el barroco las defensas pictóricas partían desde la Contrarreforma, las pinturas que se verán a continuación pueden presentar más variedad en cuanto a ideologías desde dónde iniciar una defensa. Debido a esta posibilidad, lo cual haría más complejo el análisis, será conveniente trabajar solo un aspecto de su crítica: los valores confrontados –no los defendidos– a través de los objetos pintados.

El primer cuadro ejemplar es *Vanitas*, del 2009 (fig. 2), del pintor David Cahill. Dicha obra mantiene el cráneo clásico de las vanidades, y lo presenta acompañado de un muñeco vigoroso de acción –con rostro de calavera, por cierto–. De esta manera, se fusionan lo fúnebre y lo lúdico. Al mismo tiempo, se está recuperando el *memento mori*, pero este se vuelca en la sociedad y los juegos del siglo XXI. En el cuadro también se muestran un control desconectado –metonimia de los videojuegos– y otros instrumentos tecnológicos, tales como un celular prendido y audífonos. Estos últimos elementos de la pintura ponen de relieve que la nueva cultura, especialmente la juvenil, da prioridad al entretenimiento, la virtualidad y la evasión de la realidad. Esta última idea se sugiere, sobre todo, con los mundos alternos asociados a los videojuegos.

Otro ejemplo es el del artista William Michael Harnett, quien, en su cuadro *Objetos para un rato de ocio* de 1879 (fig. 3), manifiesta una sensación marcada de fugacidad y corrupción de las cosas. En esta ocasión se mantienen el libro (remite a lo fútil del conocimiento frente a la muerte) y la botella (referencia al placer) como elementos de vanidad. A estos símbolos tradicionales se les ha sumado otros nuevos. Entre estos se encuentran una jarra de lata, que se encuentra tanto vacía como abollada (símbolo de vacuidad y degradación); un periódico –cuyo valor efímero y principal es la

novedad de la noticia—; cerillos usados y apagados (similares a la vela apagada como en la pintura *In ictu oculi* de Valdés Leal en 1671); un pan con las migajas en la mesa, lápices tajados y una pipa a punto de apagarse —los cuales encarnan el pronto final de lo cotidiano: tanto de las necesidades como de los placeres—.

En la primera pintura se respira una sensación de pérdida fúnebre del tiempo y en la segunda hay una importante saturación de acciones (conocer, informarse, comer, beber, fumar, escribir). Dichas acciones se encuentran contenidas en un minúsculo lapso (rato) de solaz para uno mismo. Curiosamente, en ambos cuadros, el dios-tiempo le ha robado protagonismo al Dios barroco, porque, en las sociedades productivas, las horas son un elemento sumamentepreciado. Recuérdese que el paso del tiempo en los seres y objetos y sus terribles secuelas también eran una referencia clásica de las *vanitas*.

Desde este punto de vista, resulta interesante observar que David Cahill estaría de acuerdo con las sociedades de producción, ya que al vincular el muñeco con el cráneo se estaría otorgando rasgos de muerte al entretenimiento personal. Es decir, — independientemente de que se critique a la tecnología y la forma como esta se emplee— el tiempo dedicado al ocio y al placer del individuo no es bien visto dentro de una sociedad que valora el trabajo como un agente de crecimiento económico colectivo. Por ello, el tiempo de la tecnología y el juego lleva una fuerte carga de insignificancia.

En cambio, Harnett parece mostrarse en contra del arquetipo de sociedades productivas, pues el periodo de ocio dedicado a la persona está marcado tanto por la saturación como por la brevedad. Ese rato de fruición o descanso termina por volverse estresante e insuficiente. Es decir, se critica la baja calidad y el poco tiempo de placer que algunas culturas permiten a sus ciudadanos, en oposición al excesivo turno de trabajo. Sobre el tiempo de ocio, Lakoff y Johnson (1995) dicen:

En una sociedad como la nuestra en que la inactividad no se considera un fin en sí misma, se ha desarrollado una industria dedicada al cultivo del tiempo libre. Como resultado, también el tiempo libre se convierte en un recurso —que se debe gastar de una manera productiva, utilizar con sabiduría, ahorrar, que se puede desperdiciar, perder, etc. (p. 107)

Obsérvese cómo las *vanitas* se tornan en una especie de crítica axiológica al contexto referido. Por eso, ellas evidencian una postura de su autor sobre lo que la humanidad o una determinada cultura considera valioso.

Véase cómo la mirada del tiempo en la época barroca cambia con respecto al de las otras dos pinturas. En el barroco, el tiempo se relaciona con la fugacidad de la existencia humana, y todo lo terreno caduca. A estas ideas se le opone la eternidad, que ocurre en ultratumba. Las ideologías cambiaron con los siglos, con la sociedad, y la perspectiva sobre el tiempo también lo hizo. De esta manera, el tiempo va a ir recibiendo acepciones monetarias, con las horas de trabajo. Los negocios deberán aprender a cumplir con las fechas de entrega. La puntualidad se irá convirtiendo en un valor en las sociedades productivas y será impartida como tal en las escuelas. Así, se diluye lo que tenía de efímero para convertirse en moneda de cambio. Lo que las personas hagan con su vida, compuesta de horas, ya no es una prueba para obtener la salvación, pues se ha perdido la sacralidad. Lo que se hace con las horas, entonces, debe ser sinónimo de progreso y producción, debe obtener ganancia; en otras palabras, el tiempo ha dejado su relación con lo pasajero y lo intrascendente para cobrar importancia económica en esta tierra.

A Lakoff y Johnson (1995) también les interesa el tema del tiempo y lo clasifican como una metáfora estructural, pues para ellos el “tiempo es un recurso”, y está sumamente ligado al trabajo, que también ingresa en la metáfora estructural de “trabajo es un recurso”; por ello, se pueden agotar, consumir, usar, terminar, tener suficiente, etc. Ambas serían metáforas estructurales básicas en las sociedades industriales occidentales, afirman.

En nuestra cultura, el tiempo es una cosa valiosa. [...] y el tiempo se cuantifica con precisión, se ha convertido en una costumbre pagar a la gente por horas, semanas o años. En nuestra cultura EL TIEMPO ES DINERO de muchas maneras: las unidades de las llamadas telefónicas, los salarios por horas, los precios de las habitaciones de hotel, los presupuestos anuales, los intereses en los préstamos, y el pago de las deudas a la sociedad por medio de servicios temporales. Estas prácticas son relativamente nuevas en la historia de la raza humana [...] Han aparecido en las sociedades industriales modernas y estructuran nuestras actividades básicas cotidianas de manera muy profunda. (Lakoff y Johnson, 1995, p. 44)

Blanca Varela también se refiere al tema –y otros más– cuando se le consulta acerca de la juventud peruana: “Yo creo que la juventud está maltratada en este país. [...] Es una juventud preparada para servir a ciertos dioses [...]” (Martínez, 1989, p. 208). Y, ante la pregunta de cuáles eran dichos dioses, aseveró: “Los partidos políticos, las creencias religiosas y los intereses de dinero. Esta utilización del individuo desde

que nace” (Ibídem). Para Varela, por lo tanto, algunas ideologías y el empoderamiento del dinero pertenecen a valores culturales con los cuales no comulga.

Como se puede constatar, las vanidades son sumamente ricas en el campo figurativo de la metáfora. En ambos ejemplos se demuestra que los contextos de la producción y los procesos de simbolización han variado; pero la estrategia crítica a los valores y varios elementos simbolizados –los excedentes de significado– se han mantenido.

2.4.4. *Vanitas* en “Currículum vitae”

Santiago Sebastián (1981), historiador del arte español y una autoridad en iconología, asevera que en la literatura española del siglo XVII parece hallarse muy extendido un sentimiento que responde a la idea del desengaño y que es diferente a la conciencia de la decadencia nacional. Menciona que el desengaño debe ser entendido como una especie de sabiduría o un mirar las cosas como son, un despertar, al margen de cualquier apariencia.³⁰ Pues bien, estas ideas parecen dictar las líneas de “Currículum vitae” (*Canto villano*) de Varela:

digamos que ganaste la carrera	1
y que el premio	
era otra carrera	
que no bebiste el vino de la victoria	
sino tu propia sal	5
que jamás escuchaste vítores	
sino ladridos de perros	
y que tu sombra	
tu propia sombra	
fue tu única	10
y desleal competidora	

2.4.4.1. El currículum –y sus primeras valencias– en la disposición de los versos

El poema está conformado por once versos sin espacio en blanco, asimismo, está desprovisto de estrofas y de signos de puntuación. La carencia de puntuación y la única

30. Vivens-Ferrándiz (2011) corrobora y desarrolla este concepto; además, amplía casos de la retórica barroca –entre artísticos y literarios– sobre el desengaño como una revelación de la verdad.

estrofa dan la sensación de que el poema ha sido escrito en un solo aliento y para una lectura corrida, sin licencia para las pausas.

Desde este punto de vista, tanto la disposición como las omisiones de puntuación ya están evidenciando uno de los epítetos de la carrera y uno de los principales valores de la sociedad moderna, occidental e industrial: la velocidad; y todo lo que ello pueda implicar (celeridad, premura, inmediatez, brevedad). Por ello, el poema se percibe superficialmente como un texto breve, hecho para una lectura “rápida”. No obstante, dicha rapidez solo pertenece a una lectura cercana a la ojeada, ya que el poema exige, en un plano más profundo, mayor detenimiento y paciencia para una interpretación cabal. Esto es necesario para notar que las verdaderas intenciones del poema son detractar y deslegitimar a las sociedades productivas que valoran justamente a la velocidad como un rasgo inherente al resultado.³¹

Este texto también carece de mayúsculas. Esta preferencia tipográfica pretende no destacar nada en particular, sino generalizar. De esta manera, se amplía el referente y se deja todo en un ámbito común y simple, tanto como sencillo es el oyente que motiva el canto *villano* y como cotidiana es la metáfora de la vida = carrera que da base al poema.

Por otra parte, el poema es breve y resulta conveniente analizarlo temáticamente como un solo bloque; pues, aunque esté marcada por cuatro momentos de contraste, posee unidad temática: el desengaño de la victoria en el marco de una carrera.

Finalmente, con respecto al título, “Currículum vitae” significa, según el Diccionario de la lengua española (RAE, 2014): “Relación de los títulos, honores, cargos, trabajos realizados, datos biográficos, etc., que califican a una persona”. En otras palabras, se hace referencia a papeles que resumen los aspectos académicos y laborales del individuo o elementos que avalan su calidad en algún aspecto de su

31. El concepto de rapidez irrumpe en distintas áreas del hombre. Por ejemplo, las máquinas dan velocidad al trabajo desde la era industrial porque además no realizan las pausas humanas. Ellas y la tecnología continúan remplazando al trabajador donde estas otorguen más velocidad. Asimismo, la velocidad otorga un valor agregado económico a los productos, como en los costos de servicio de internet. También, sus semas temporales han irrumpido en los semas del espacio, como se aprecia en el uso del registro lingüístico coloquial “sea breve” (negación de lo extenso) equivalente a “sea rápido”. En resumidas cuentas, la rapidez es un valor inherente a nuestras sociedades vertiginosas, productivas y con escaso tiempo diario para uno mismo.

persona. Este currículo llevado al contexto popular tiene su razón de ser, sobre todo, dentro de la competencia por un puesto laboral. Es precisamente aquí en que se asemeja a una carrera, pues ambos implican pocos ganadores después de una prueba comparativa con nuestros pares.

2.4.4.2. Los campos figurativos presentes en la carrera de la vida

En este texto se aprecia el campo figurativo de la repetición. Y dentro de ella destaca la anáfora, mediante la reiteración del vocablo “que” (“y que”), el cual sirve para insertar y anunciar los elementos en los que no se debería creer: ganar la carrera, el premio, la victoria, los vótores y la sombra.

También se aprecia el uso de la epífora. Con esta figura se resaltan los vocablos “carrera”, el cual redunda y refuerza la circularidad de la labor (recuérdese también que el premio consiste en la repetición de la acción: carrera); y “sombra”, que parece hacerse sombra –visualmente– a sí misma, y que al mismo tiempo se desdobra para tornarse acompañante de quien corre.

Además, dentro de la misma repetición, aparece el pleonismo: “ladrido de perros”, lo cual refuerza la animalización de la onomatopeya. Y en otro verso se han usado tanto el énfasis como el pleonismo: “tu sombra / tu propia sombra”. Esto busca recalcar la pertenencia –e incluso la dependencia– que una persona ejerce sobre su sombra.

Otro campo figurativo que destaca es el de la metáfora. Dicho campo se puede apreciar justamente en la metáfora “no bebiste el vino de la victoria”. Como ya apreció Max Black (1966), la metáfora es una frase y en ella hay desplazamiento de significado de un término a otro en ambos sentidos. Por ello, se otorga interiorización corporal (bebiste) y placer (del vino) a la victoria; y en sentido inverso, se ofrece abstracción (victoria) y celebración (otra isotopía del vino) al cuerpo. En síntesis, en dicha metáfora se aprecia tanto una victoria plena de placer como un cuerpo celebrado. Sin embargo, ambas ideas felices han sido privadas de existir por el adverbio de negación que antecede a la frase. A cambio, después de la carrera, el hombre obtiene “beber su propia sal”, metáfora con la cual solo puede obtener más sed y esto lo llevaría a la angustia e insatisfacción. Esta interpretación también se relaciona íntimamente con el absurdo del

existencialismo, al mismo tiempo que contradice a la idea de “beber el vino de la victoria”.

Dentro del mismo campo figurativo, también se ha empleado la prosopopeya; ya que la sombra toma características humanas –como un álter ego–, pero para competir contra la misma persona de quien depende para existir.

Otro campo figurativo presente es el de la antítesis. Dentro de esta destaca la desmitificación. Esta se nota cuando se instauran nuevos entes a las ideas tradicionales de la carrera. Es decir, los elementos habituales que conforman una carrera son los siguientes: se corre, se compite contra alguien; y si se gana, se escuchan vítores, se bebe el vino del festejo y se obtiene una recompensa, que se manifiesta en el reconocimiento tanto social como monetario. Ante esta estructura, el poema plantea una secuencia contrapuesta: se corre, se compite contra sí mismo o una sombra; y si se gana, se oyen ladridos, se bebe sal en el festejo y se obtiene más esfuerzo, ya que se vuelve a correr. Esta nueva secuencia termina por acercarnos aún más al absurdo.

2.4.4.3. La oralidad como recurso para insertar el escepticismo

El último campo figurativo usado en el poema es la elipsis. Esta se aprecia mediante la reticencia. El verbo “digamos” señala que hay una marca de oralidad en el poema. Ese vocablo se emplea en contextos cotidianos para indicar que se va a aceptar una premisa como verdadera y se van a imaginar supuestos a partir de ella. Por lo general, después de los supuestos, se plantea una pregunta. Ejemplo: “Digamos que eres presidente... ¿qué harías?” No obstante, el poema deja sin completar la idea, pues luego de la premisa aceptada no plantea la pregunta habitual. De esta manera se exige al lector que complete dicha información y que participe en la construcción del sentido textual.

Visto desde otro plano formal, y relacionado con los interlocutores, el poema plantea la existencia de un locutor en primera persona del plural. Esto se aprecia en el verbo “digamos”. Por su parte, el alocutario está en segunda persona del singular, el cual se manifiesta en el resto de verbos (escuchaste, bebiste) y en el uso del determinante posesivo (tu sombra).

Este lector implícito que construye el poema debe tener cierto manejo lingüístico, pues el término “vítores” se ubica en el nivel superestándar del castellano,

muy cercano a un arcaísmo. Curiosamente, no puede quedarse en dicho registro, pues también se exige de él que conozca el uso coloquial del lenguaje. Como ya se mencionó en el empleo de la reticencia cuando se escribió “digamos”, el lector implícito – construido por el poema– debe entender que se ha usado una marca de oralidad.

Esto cambiaría la mirada sobre los interlocutores; pues, aunque es cierto que el verbo “digamos” se encuentra en primera persona del plural, su verdadero empleo apunta al singular, pues la usanza “digamos” la pronuncia un hablante para incluir a su oyente. En este nuevo marco de la oralidad, el verbo incluye al alocutario, a quien se le da la orden de que asuma el punto de vista del locutor como algo cierto.

De esta manera, el texto presupone que al alocutario le pertenece la mirada tradicional de lo que es una carrera, en firme contraste con la perspectiva del locutor, quien se sitúa en la orilla escéptica de dicha realidad, y que, incluso, la desmitifica.

2.4.4.4. La metáfora estructural carrera-vida en la sociedad moderna

Como se mencionó en el primer capítulo, a Lakoff y Johnson les interesan sobre todo las expresiones figuradas más comunes, puesto que ellas son reflejo de conceptos metafóricos sistemáticos que construyen nuestras acciones y nuestros pensamientos. Por ende, a través de ellas se conoce la cosmovisión de un grupo social o una comunidad. Entre los tipos de metáforas que estudiaban, se hallan las estructurales, en las que una actividad o una experiencia se constituye en términos de otra. Ejemplos: una discusión es un tejido y –ya entrando al siglo XXI– la mente es tecnología.³²

Esta metáfora estructural se manifiesta en el poema mediante el título “Currículum vitae”, el cual es una locución latina que significa, literalmente, “carrera de la vida”. De esta manera se observa que la existencia humana se construye bajo los parámetros de una carrera y todo lo que ello implica. Esta vida, entonces, se sistematiza bajo el individualismo, no el trabajo grupal; la competencia y rivalidad entre los participantes, no la solidaridad; y la ardua preparación y el sumo esfuerzo por lograr una victoria, la cual implica muchos perdedores. Además, dentro del contexto de esta vida-

32. He aquí más alcances al respecto. La discusión se conforma como un tejido: sus ideas están mal *hilvanadas*; su discurso es *retorcido*. La mente actúa como la tecnología: se quedó *colgado* (quedarse pensando en otra cosa); hay que cambiar el *chip* al alumno (manera de pensar).

carrera también puede haber testigos, y la función de estos personajes no solo es observar, sino que también pueden influir, alentar y celebrar nuestro camino a la meta.

El texto otorga esta mirada tradicional de lo que es una carrera al alocutario, quien pertenece a un sistema mayoritario, heredado y establecido; y que acepta los valores que la carrera implica: individualismo, competitividad y perseverancia. El locutor, en cambio, busca la reflexión y el sinsentido en las acciones de la carrera. Apela a la revisión o a la crítica de dicho sistema y sus valores, pues posee una cosmovisión descreída y absurda de dicha tradición.

El poema busca soterrar dicha mirada mediante el uso de los campos figurativos. Por ejemplo, todos los elementos introducidos por la anáfora (premio, victoria, vítores, sombra) son deconstruidos semánticamente en el poema y son considerados partes de una gran estafa. Como ya se mencionó líneas arriba, la anáfora se emplea para insertar la sospecha sobre ciertas ideas. Esta repetición se asemeja mucho a la frase popular “miente, miente, que algo queda”. Por ende, esta reiteración tiene como finalidad instaurar cierta farsa social en un colectivo. Esto es denunciado claramente cuando una de las anáforas anuncia a los vítores (aclamación humana), y, en vez de esto, se reciben los ladridos de perros, cuya animalización podría aludir tanto a la pérdida de la condición humana, a la carencia de solidaridad y empatía, como a la insatisfacción voraz

Este universo competitivo lleva sus valores a los extremos más insospechados en las últimas líneas, cuando la sombra, que nos pertenece, se vuelve nuestra antagonista. Es decir, se desdobra como un álter ego y deja de pertenecernos por completo, como si nosotros mismos (nuestros miedos, nuestro interior, nuestras obras, aquello que creíamos manejar) fuéramos el agente del propio sabotaje. En este punto, la competitividad alude y nos recuerda al pecado más terrible de todos, según la *Divina comedia* de Dante Alighieri: la traición; pues se afirma que la sombra se torna en “desleal” competidora.

Otra desmitificación de la tradición vida-carrera se relaciona con el premio al esfuerzo, ya que, en este sistema, las acciones responden a una recompensa: nada es gratuito. No obstante, en la realidad asimilada por el texto, lo que hay para el hombre es más carrera y más agotamiento; esto es, no hay meta, celebración ni reconocimiento. Y

aunque esto se opone al optimismo vital, sobre todo, se relaciona con la vanguardia existencialista; pues toda la fuerza discursiva del absurdo planteada en el mito de Sísifo (Camus) aparece no solo en el premio de una carrera, que es otra carrera, sino en el clima del texto. De esta forma se derrumba a la perseverancia como un valor estructural que –en la corrida de la vida– obtendrá sus frutos, y se da prioridad a la acción cíclica y absurda.

En este poema de aparente construcción sencilla y de tono crítico, se aprecia la desazón del locutor y un clima asfixiante –expresados mediante el absurdo, el escepticismo y el desencanto–; pero también la sabiduría del desengaño de la que hablaba Santiago Sebastián (1981), en que se busca mirar las cosas como son, al margen de cualquier apariencia, como un instante de iluminación o la revelación de una verdad. Quizás por ello, críticos como Adolfo Castañón, Roberto Paoli o Eva Valero asociaron la poesía de Varela con lo ascético-místico.

2.4.4.5. La presencia de las *vanitas* como intensificador del absurdo

Las *vanitas* están ligadas a esta sabiduría, que consiste en un cansancio, hastío o insatisfacción de las cosas que la vida ofrece como positivas, y “Currículum vitae” es un excelente poema en que se aplica dicho concepto. Las vanidades se ven reflejadas en el premio, la victoria, los vítores; los cuales están vinculados con los logros, el éxito, la admiración. Si se tuviera que pintar un cuadro en torno a estas ideas, en él aparecerían una medalla (premio), un laurel (victoria) y bocas eufóricas o manos que aplauden (vítores). Las dos primeras imágenes pertenecen a las pinturas clásicas de vanidades, aludidas mediante un proceso de hiperonimia y de metonimia, respectivamente. (Véase como ejemplos la fig. 1 o *Vanitas con calavera coronada* de Evert Collier, de 1689). Sin embargo, la tercera, en cualquiera de sus dos versiones (aclamaciones o aplausos), no figura entre sus realizaciones más comunes.

A estas alturas, es necesario mencionar que la poeta podría presentar tres estrategias para actualizar las *vanitas*: 1) la restitución de ellas, que consiste en retomar las simbologías tradicionales, conservar sus valencias, pero en un contexto espacial y temporal diferente; 2) la resimbolización, la cual se centra en la resemantización de uno de sus elementos –ya sea porque se cambia el símbolo o lo simbolizado–; 3) la

innovación de símbolos. Mediante esta última, Varela aportaría nuevas vanidades, aunque en el plano literario.

Dicho esto, tanto el premio como la victoria pertenecen al proceso de restitución. Ella no refleja un espíritu conservador, sino que resalta los rasgos de un sistema tradicional y cultural de recompensas, que refuerzan y enaltecen los méritos del espíritu competitivo. Por otro lado, los vítores apuntan a desarrollar otra estrategia de actualización de las vanidades. A pesar de que la aclamación podría estar implícita en otras imágenes, tales como el cetro o la medalla misma, los vítores apuntan más al proceso de innovación

De esta manera, surge un nuevo valor en la actual metáfora estructural de la vida-carrera, y este es el exitismo ligado a su carácter público. Ahora se otorga protagonismo no solo al actor, sino al espectador, quien populariza y tiene el poder de legitimar el logro individual. Importante el papel de este auditorio como una vanidad contemporánea, la cual también se liga actualmente al gran peso que tiene la opinión pública gracias al gran desarrollo de la *mass media*. Justamente, esta vanidad se convierte en un nuevo valor social. Estamos hablando de la idea de éxito público, el cual es atestiguado y celebrado masivamente. Solamente hay una diferencia con las vanitas tradicionales. Los logros, luchas, placeres se volvían insignificantes ante la presencia inminente de la muerte. En este caso, “Currículum vitae” plantea que la gloria pierde su pedestal si se pone bajo la sombra del absurdo, específicamente, bajo el absurdo de todo un sistema de valores que premian la competencia con nuestros pares.

Se puede apreciar, entonces, que las *vanitas* no solo se retoman, sino que también se actualizan en “Currículum vitae”. Se enmarcan en la época del poema y se construyen bajo sus nuevos parámetros; al mismo tiempo que establece un diálogo desmitificador con su tradición. Si en épocas barrocas la vida era vista como un sueño o una obra teatral, pues era una apariencia que escondía a la verdadera vida de ultratumba; en los tiempos modernos será vista como una carrera –colmada de egocentrismo, brega y esfuerzo–, pero no por eso bien vista por Blanca Varela, quien la revela como una construcción social absurda y engañosa.

CAPÍTULO III

LAS VANIDADES DE BLANCA VARELA EN *EJERCICIOS MATERIALES*

La intención del presente capítulo consiste en apreciar las vanidades –su crítica, tradición, asimilación y actualización–, pero en el campo literario; de manera similar al trabajo de interpretación que se realizó sobre el poema “Currículum vitae” en el capítulo anterior. Para ello, se analizarán tres textos de EM: “Lección de anatomía”, “Escena final” y “Claroscuro”. A través de ellos y el análisis retórico textual se intentará observar cómo el mecanismo de las *vanitas* es el lente retórico que a Blanca Varela le permite interpretar, intentar comprender y criticar su entorno a finales del siglo XX.

3.1. San Ignacio de Loyola en los *Ejercicios materiales*³³

San Ignacio es el autor de un libro católico llamado *Ejercicios espirituales*, publicado en 1548. Esta es una obra cristiano-pedagógica que se adscribe al barroco y, más específicamente, a la Contrarreforma. Al inicio de la obra, se presentan una serie de recomendaciones y conceptos que sirven de ayuda tanto al guía como al ejercitante. Por ejemplo, la primera anotación del libro se encarga de determinar la naturaleza del texto, que es definido como:

[...] todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones [...] Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, por la misma manera, todo modo de preparar y disponer el ánima para quitar de sí todas las afecciones

33. Varela es una de varios poetas peruanos del siglo XX que titulan un libro con una referencia a la mística de la Edad de Oro española: *Las islas extrañas* de Westphalen, *Noche oscura del cuerpo* de Eielson, *El morador* de Sologuren; incluso, la revista *Las Moradas* que dirigía Westphalen (Chirinos, 1991, p. 62).

desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima, se llaman ejercicios espirituales. (Ignacio, 1987, p. 43)

A partir de esto se observa que el texto del jesuita busca ser un método, un régimen de técnicas religiosas y prácticas mentales, con una finalidad trascendente y divina.

En las palabras citadas, se observa que el santo se ha valido de figuras literarias para explicar su método, así que resulta posible ingresar al libro usando la Retórica textual. Específicamente se ha empleado el campo figurativo de la metáfora para la definición de estos *Ejercicios*. Por un lado, en un primer momento, se produce una analogía; esta sucede cuando se mencionan los ejercicios corporales para explicar a los espirituales. Dicha comparación también genera una nueva inquietud: si en el caso del cuerpo, el beneficio se refleja en un mejor estado físico, sea fisiológico y anatómico, ¿cuál sería el beneficio de estos novedosos ejercicios del espíritu?

Pues, antes de decirlo, se mencionan los pasos intermedios. Primero, la práctica de este método permitirá la disposición de la persona a quitar el desorden que exista en su vida; luego, podrá erradicar las afecciones desordenadas; enseguida, buscará la voluntad de Dios para después alcanzarla. Esto último sería el objetivo religioso y divino del método ignaciano; porque al final, como una añadidura, se menciona el objetivo humano y personal de dicho régimen: la salud del ánima (metáfora).

Así que, por otro lado, la definición emplea otra figura retórica para expresarse: la metáfora. A través de ella se manifiesta el beneficio de estos nuevos ejercicios. Por ende, es necesario ver cómo interactúan los rasgos semánticos de las palabras subrayadas en la frase “la salud del ánima”. Por una parte, gracias a la referencia al alma, la salud cobrará vuelo inasible o etéreo; al mismo tiempo que gana en eternidad y trascendencia. Esta novedosa salud superaría las leyes corporales del tiempo, la corrupción, la muerte y el espacio. Por su parte, el ánima coge de la salud física su correcto funcionamiento del organismo y su calidad de bienestar; y estas ideas de salud están muy ligadas a la superación de afecciones desordenadas de las que hablaba el libro, las cuales obstaculizarían el bienestar del alma.

A propósito de ello, resulta necesario aclarar, pues, que para este texto, dicho “desorden” no es sinónimo de pecado. Simplemente, se refiere a cualquier otra motivación del hombre ajena a la voluntad divina (Arzubialde, 1991). Por ello, en la vigésima anotación del libro se recomienda que su práctica se lleve a cabo en retiro. Deben ser evitadas todas las distracciones posibles para que el practicante pueda centrarse en reflexionar y hallar a Dios, quien debería ser su principal motor; esto último sería la afección ordenada, la cual, a su vez, traería la salud del ánima.

No obstante, llama la atención la necesidad de que lo somático sirva para definir los ejercicios del alma. Dentro del campo retórico del libro, se debe mencionar que hubo muchas otras prácticas católicas de la época que rechazaban e, incluso, martirizaban al cuerpo, como una forma de salvar el alma, la cual era víctima de los placeres y tentaciones de la carne. A diferencia de esta perspectiva, los *Ejercicios* no buscaban su rechazo, sino su adecuación también a la voluntad divina. La cosmovisión somática de S. Ignacio es la del cuerpo que sigue al ánima ordenada y, por ello, también sirve a Dios. He aquí una vez más la demostración de que las figuras literarias, más que adorno lingüístico, reflejan una posición ideológica. Eduardo Chirinos menciona esta superación ignaciana del soma de la siguiente manera:

El cuidado del cuerpo recomendado por San Ignacio se encuentra revestido de un carácter utilitario que revela no solo esa comprensión más moderna de la alianza entre cuerpo y alma, sino una psicología que deja atrás la noción de rescate del alma mediante el suplicio del cuerpo. (Dreyfus y Silva, 2007, p. 207)

Por otro lado, este es un libro pedagógico y ascético, colmado de actividades y sugerencias –tanto para el guía como para el practicante–. Está conformado por una secuencia de ejercicios, sobre todo mentales, inspirados en la vida de Jesús, que permitirán al ejecutante armonizar el espíritu inmortal con la divinidad. Si esta obra presenta referencias grotescas y fúnebres se usan para remarcar lo efímero de la existencia humana en oposición a la trascendencia divina o para motivar desprecio por el pecado y el infierno. Se debe recalcar que dicha obra resalta constantemente su finalidad redentora, y esta salvación tiene como requisito la sumisión de la propia voluntad a la de Dios.

3.1.1 Diferencias elementales entre los *Ejercicios*

Blanca Varela usa la referencia al libro del santo jesuita para contraponerse a él. Desde el título, el campo figurativo que predomina es el recurso más característico del estilo literario de Varela: la antítesis. Su libro EM entabla así un diálogo —respuesta, queja, ironía, discusión— con aquel. A continuación, obsérvese lo que la crítica ha visto sobre esta interacción.

Tanto Mariela Dreyfus como Rocío Silva Santisteban (2007) aseveran que “evoca directamente a [...] aquella práctica de rigor espiritual que lleva hacia el discernimiento y el control del mal espíritu, solo que en versión laica, agnóstica y, de alguna manera, blasfema” (p. 15). Por su parte, Olga Muñoz (2007) dirá que “la poeta se sirve de la dualidad que ocultamente proporciona el título para conjugar cuerpo y trascendencia” (p.184) y que con la presencia insufrible del tiempo se intenta convencer que la única elevación posible radica en el espacio finito de la carne.

Eduardo Chirinos también logró una “plática” entre ellos al analizar el poema homónimo de Varela. En su opinión, la lectura del poema no solo admite la compañía del texto de San Ignacio, sino que incluso se puede ver asediada constantemente por su universo semántico e ideológico (Dreyfus y Silva, 2007).

Adolfo Castañón también comenta la intertextualidad a la que alude el poema:

[...] es una expresión que evoca directamente las reglas de preparación espiritual fraguadas por Ignacio de Loyola. La regla profana de Blanca Varela no busca, desde luego, servir de levadura para una corporación doctrinaria. Pero si el poeta de estos días, en los albores de la civilización postcristiana, se asume y manifiesta como practicante de un *misticismo ateo* fundado en el oficio desnudo de una palabra desnuda (y el crítico como un monje laico que propaga la enseñanza de la Diosa Oculta, la poesía), los *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* admiten ser leídos por el copista como un guía de conocimiento, además, de serlo, claro, como un libro de horas notablemente iluminado por la imagen y la metáfora. (Dreyfus y Silva, 2007, p. 93)

Es decir, el crítico realiza un parangón entre el misticismo y el quehacer lírico y aconseja considerar al libro como un texto guía para la praxis poética.

Sobre el mismo poema, Ina Salazar (2015) plantea que el hablante-ejercitante confronta a Dios como en una escena sacrificial. Además, la reescritura se apoya en el modo operatorio del texto de Loyola para descomponerlo y subvertirlo; y va más allá,

pues se afirma que el cuerpo es el centro que otorga sentido, y no el espíritu, y este cuerpo es sobre todo el femenino.

Como se puede apreciar, la crítica opina que EM inserta ideas contrarias o relecturas a las del texto ignaciano. De estas posturas germinan ideas como trascendencia del cuerpo, misticismo ateo, blasfemia, guía poética, cuerpo femenino, subversión. Hasta aquí solo queda aclarar que se tomarán en cuenta algunas diferencias ya mencionadas y otras nuevas que puedan ser pertinentes para el presente trabajo.

La primera diferencia que se desea resaltar tiene que ver con el género textual. El libro del santo posee una finalidad didáctica y pertenece al género religioso. Se busca convencer al lector y parcializarlo acerca de una forma de mirar el mundo que les pertenece a los católicos. Es una propuesta de carácter utilitario y se acerca a un manual de instrucciones, puesto que busca llevar a la práctica una teología; es decir, intenta guiar al ejercitante ofreciendo herramientas para acceder a la voluntad divina y la purificación del alma. Obviamente, su finalidad última es la salvación y la trascendencia a partir de vencer con la práctica y la meditación a las afecciones desordenadas. Recuérdese que este libro también tiene como objetivo el conocimiento y el hallazgo de la verdad, los cuales están indudablemente ligados a la divinidad. Por estas razones, y en resumidas cuentas, dicho texto prioriza tanto la función apelativa del lenguaje como la informativa.

En cambio, los EM pertenecen netamente a la literatura lírica, lo cual implica que su finalidad principal no sea la apelativa, sino que sean la estética y la expresiva. Esta obra no buscaría convencer, sino conmover; pero el texto va más allá, pues también busca el conocimiento. En una entrevista a Claudia Posadas, la misma Varela afirma, sobre la poesía: “En ella me hago preguntas y como no me responde nadie, ni la política, ni la religión, pues voy a la poesía. En ella especulo, y es la única manera de contestarme cosas” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 42). Es decir, en EM se anhela el conocimiento mediante la estética y la expresividad. Por ello, se vuelve una obra personal de exploración y respuesta ante el desencanto de otras respuestas fallidas que la humanidad ha realizado, incluyendo los *Ejercicios espirituales*.

Segunda diferencia. Como ya se observó, prevalece una intención antitética en el texto de Varela con respecto a los *Ejercicios espirituales*, ya anunciada desde el título.

Esto se aprecia en la elección de la palabra “material” –en vez de corporal–, la cual contrasta con el espíritu; pero, además de ello, con dicho vocablo también se logra ampliar el espectro de la actitud crítica del poemario, pues su primer objetivo –antes que únicamente enfrentarse al alma– es socavar aquella visión del universo signada principalmente por el idealismo. Esto también lo explica Olga Muñoz (2007): “*Ejercicios materiales* supondrá la apoteosis de lo carnal, el esplendor de lo material hasta el extremo de la crueldad” (p. 178). Es necesario recalcar que el poemario desarrolla un camino de lucha, contrastes, antítesis, opuestos, desmitificaciones, desarraigos, los cuales serán vistos con mayor desarrollo en el siguiente capítulo. Por ende, más que un texto guía que apunta a un objetivo claro es un texto de exploración dolorosa con un camino poblado de conflicto.

La tercera diferencia se relaciona con los marcos estilísticos y de época. El libro ignaciano se ubica en el barroco, en que la vida posee tiempo finito y es considerada como un espacio de evaluación. Lo realizado en ella sirve para ser premiados o castigados en el más allá, estado definitivo y verdadero. Por eso, el mundo era visto como una apariencia, un ensayo, un escenario teatral o un sueño, todo ello marcado por la fugacidad. Por esto, la vida definitiva y verdadera, el premio o el castigo, aparecerían después de la muerte. En síntesis, la vida era considerada como lugar de prueba y tránsito. Además, el cuerpo, aunque no es rechazado del todo por los jesuitas, siempre es el lugar de las tentaciones y está relegado ante la importancia del espíritu.

En cambio, EM de Varela, en cuanto al contexto literario, presenta un estilo que se puede adherir a dos tendencias, principalmente: el existencialismo y el expresionismo. Estos dos estilos –con su negación de Dios, concepción de la vida como algo absurdo, fuerte expresividad y actitud crítica– se pueden apreciar en distintos momentos del libro: “ni es cierto que bajo su escama mortecina / dios nos contempla” (Malevitch en su ventana), “tu náusea es mía / la heredaste como heredan los peces la / asfixia” (Casa de cuervos), “gravedad de la gracia que es grasa perecible” (Ternera acosada por tábanos). Por su parte, el existencialismo, además, otorga importancia a la muerte, por ser definitiva y ser una verdad incuestionable. El único espacio y tiempo habitable es este y no existen ni Dios ni espíritu ni más allá. La materia es lo que existe. El existencialista considera que la libertad es una condena para el hombre y que el sentido se lo da él mismo. La trascendencia ya no tiene que ver con una existencia

posterior a la muerte. El cuerpo cobra relevancia y el espíritu se devalúa. Por ello, Varela escribe tanto del soma, el tiempo, el dolor, la degradación y la caducidad. De Dios, el espíritu o la eternidad hablará solo para desmitificarlos. Como se puede apreciar, hay notorias actitudes que confrontan a los *Ejercicios espirituales*.

3.1.2. La estética de lo grotesco como recurso de ambos libros

¿Y qué tienen en común la obra ignaciana y los EM? El barroco tuvo origen religioso y partió de la Contrarreforma (se inició en la pintura y la escultura, de allí se extendió a un análisis de la literatura barroca y, finalmente, se hablará también de una música de esa corriente). En esa época, según Santiago Sebastián (1981), las formas pavorosas de la muerte y su meditación parten de los *Ejercicios espirituales*. Los comentaristas de los *Ejercicios* fueron quienes añadieron composiciones de espacio en torno a la muerte, más que el mismo San Ignacio. Uno de estos comentaristas clásicos es el padre Luis de la Puente, quien, incluso en dos capítulos de sus *Meditaciones espirituales*, se dedica a tratar sobre la muerte. Y es que pensar en ella servía como antídoto contra la vanidad del mundo,³⁴ por eso los guías espirituales sugerían imaginar espacios relacionados con la putrefacción como cementerios, osarios, gusanos, etc. Así también lo ejemplifica De la Puente (1865): “¿Y qué desvarío puede ser mayor, que siendo la carne polvo y ceniza y un muladar hediondo y un enjambre de gusanos y la misma podredumbre, presuma injuriar al supremo Espíritu de inmensa majestad [...]”(p. 73); “[...] y el cruel gusano que muerde sus conciencias aguzará los dientes con la envidia, acordándose de los bienes que perdieron y otros que alcanzaron [...]” (p. 177). Asimismo, lo precedero y las referencias pavorosas aparecen constantes en la poética de Varela. A estas ideas se les suma la angustia y el hastío ante la vida; quizá asociados más al existencialismo, cierto, pero hay vasos comunicantes que también lo estrechan tanto con la ascesis ignaciana como con el barroco.

A lo dicho se debe añadir que “En la literatura barroca la expresión de belleza adquiere fulgor y riqueza exuberante, pero aparece también una estética de lo feo y

34. Ver el capítulo “El triunfo de la muerte”. En dicho texto ejemplifica con hechos históricos, biográficos, literarios, estilos de vida y manifestaciones artísticas esta preocupación por la muerte, sobre todo en los libros de piedad.

grotesco, lo horrible y macabro” (Roel, 2004, p. 182). Ciertamente que los románticos y los simbolistas –incluso Vallejo–, los cuales fueron leídos por la autora, han destacado en ese estilo; pero fue el barroco el primer movimiento literario consciente de su empleo. Varela también ejemplifica ampliamente ese estilo: gusanos, cráneos, muñón angélico, la roja pulpa del can, cagada de mosca, flores del mal (con alusión a Baudelaire, maravilloso esteta de lo grotesco), excremento, legaña, rata, salivazo, hedor de la rosa, letrinas, mierda y más vocablos aparecen en toda su lírica, con predominio en unas obras más que en otras. La escritora usa esta técnica para desacralizar; oponer imágenes; hacer patente tanto la degradación del hombre, su violencia, como la fugacidad de las cosas –un claro ejemplo es “Vals del ángelus”–. Ella misma es consciente de dicha estética; al ser consultada sobre su libro EM dijo: “Yo creo que no voy a escribir más así, creo que toqué un límite, me da miedo caer en una retórica del horror, por decir algo” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 464).

En definitiva, y de una manera particular, los ejercicios ignacianos buscaban otorgar sentido religioso y trascendente a lo humano. Por lo tanto, el empleo del horror será una estrategia imaginativa de los jesuitas para degradar los logros mundanos y, simultáneamente, fortalecer el idealismo cristiano.

Varela, por su parte, emplea la técnica del horror como herramienta expresiva para lograr tres objetivos: encrudecer la vida, desmitificar los valores tradicionales y resquebrajar el idealismo occidental. Si bien es cierto, se llega a develar la misma terrible verdad: “que tanto el mundo material como la carne caducan, con su cuota de descomposición”; también, se desarrolla una inversión a la intención ignaciana, pues EM busca establecer como verdad última a nada de ultratumbas, sino a la materia, a la realidad y la aceptación inclemente de sus leyes. Olga Muñoz (2007) lo dirá de otro modo:

Esto significa un proceso inverso a aquel que ejecuta la mística, porque en él la trascendencia se consigue en la fusión con Dios mediante el desprendimiento de la corporalidad; aquí, sin embargo, se alcanza la fusión con lo humano precisamente abismándose en el cuerpo, nunca renunciando a él. (p. 188)

Por ello, menciona que, si los ejercicios ignacianos eran un camino de perfección, los EM abren un camino de imperfección que el sujeto recorrerá para reconocerse.

Como ya se explicó, el título hace clara alusión a los *Ejercicios espirituales* del santo jesuita; al mismo tiempo que se contrapone a ellos. Estos son considerados una estafa para los EM, y la función del poemario varelano es desengañarnos de cualquier idealización y tomar como punto de partida nuestra materia. En el presente capítulo, se irá observando esto, también, la cosmovisión varelana del mundo, y las conclusiones que de ello se obtiene mediante el análisis de tres poemas: “Lección de anatomía”, “Escena final”, y “Claroscuro”, respectivamente.

3.2. Las vanidades de la belleza, el amor y la ciencia en “Lección de anatomía”, y la revaloración del cuerpo

*más allá del dolor y del placer la carne
inescrutable
balbuceando su lenguaje de sombras y brumosos
colores*

la carne convertida en paisaje 5
*en tierra en tregua en acontecimiento
en pan inesperado y en miel
en orina en leche en abrasadora sospecha
en océano*
en animal castigado 10
en evidencia y en olvido

*viendo la carne tan cerrada y distante
me pregunto
qué hace allí la vida simulando*

el cabello a veces tan cercano 15
*que extravía al ojo en su espesura
las bisagras silenciosas cediendo
lagrimeando tornasol*

y esa otra fronda inexplorada
en donde el tacto confunde 20
el día con la noche
fresca hermosa muerte a la mitad del lecho
donde los miembros mutilados retoñan
mientras la lengua gira como una estrella

flor de carne carnívora 25
entre los dientes de carbón

ah la voz gangosa entrecortada dulcísima del
amor
saciándote saciándose saboreando el ciego
bocado 30

los mundos los frágiles huesecillos del amor
ese fracaso ese hambre
esa tristeza futura
como el cielo de una jaula

la tierra gira 35
la carne permanece
cambia el paisaje
las horas se deshojan

es el mismo río que se aleja o se acerca
tedioso espejo con la misma gastada luna de 40
yeso
que se esponja hasta llenar el horizonte
con su roñosa palidez

merodean las bestias del amor en esa ruina
florece la gangrena del amor 45

todavía se agitan las tenazas elásticas
los pliegues insondables laten

reino de ventosas nacaradas
osario de mínimos pájaros

primavera de suaves gusanos agrios 50
como la bilis materna

más allá del dolor y del placer
la negra estirpe
el rojo prestigio
la mortal victoria de la carne 55

3.2.1. Dispositio

El presente poema está conformado por trece estrofas, cuya cantidad de versos varía, pues hay los que tienen dos como los que llegan hasta diez líneas. El texto contiene 55 versos. Para llegar a dicha cantidad también se han empleado encabalgamientos en algunas ocasiones. Además, está compuesto en verso libre, escrito en minúsculas y sin puntuación. Asimismo, se observa que, en cuanto a forma y estilo, es fiduciaria de los aportes vanguardistas.

Con respecto al contenido abordado, el poema se puede separar en cinco segmentos temáticos.

El primero está relacionado con la contemplación de la carne. Esta parte abarca hasta el verso 11. El segundo va desde el 12 al verso 26, y se refiere a las dificultades del hombre para entender la muerte y hallar respuestas. El tercero parece una digresión, pues alude repentina y negativamente al amor. Esta temática alcanza desde la línea 27 hasta la 34. El cuarto reflexiona sobre el cuerpo inerte sometido al tiempo, y está desarrollado entre los versos 35 y 43. Entre las líneas 44 y 47 hay una proyección e integración de los dos temas anteriores. Así, amor y carne se aúnan, y lo que parecía una digresión es asimilado al eje temático. Finalmente, el quinto acapara ocho versos, del 48

al 55, y retorna a la contemplación de la carne muerta para realizar sus últimas cavilaciones al respecto.

Debido a lo último, además, se puede afirmar que el texto presenta una estructura cíclica; pero no solo por el aspecto temático, sino también por la presencia del verso inicial en la última estrofa.

Por otro lado, el título puede ser una llave para una mejor comprensión del poema, ya que “Lección de anatomía” hace referencia a un cuadro homónimo del artista Rembrandt. En dicho cuadro aparece un grupo de médicos que auscultan el cadáver de un varón. (Ver fig. 4). Debido a esta sola referencia, el texto nos lleva a buscar encuentros con otras áreas como la pintura, la biología, el barroco y la estética de lo grotesco.

Ahora bien, si se desea ingresar por su interrelación con la plástica, se infiere que habrá un provecho cognitivo para los estudiosos del cuerpo humano. Esto implica el empleo de métodos científicos para hallar respuestas verdaderas, para aplacar el ansia de conocimiento, lo cual repercutirá en la sanación del hombre. Por ende, se plantea la búsqueda de una certeza. Esta será beneficiosa al ser humano; pues así podrá enfrentarse a la enfermedad, aquella que degrada al cuerpo, pero sobre todo querrá enfrentarse a la muerte; y de esta forma ¿por qué no? podrá vencerla.

Lo dicho tiene mucho que ver con la forma en que Varela conceptualiza su arte: “Y para mí es muypreciado porque es un acto de reflexión. (...) En ella especulo, y es la única manera de contestarme cosas” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 42). Es decir, ella considera a la lírica como una circunstancia de análisis, lo cual nos genera el interés por saber qué respuesta ofrece su poesía frente a la muerte.

3.2.2. Elocutio

Es necesario mencionar que el campo de la elipsis se trabaja en la mayor parte del texto. La elipsis se presenta mediante la omisión de verbos que establecerían metáforas sobre el cadáver; no obstante, basta la referencia pictórica de Rembrandt para realizar tal asociación. Por otro lado, la elipsis también se manifiesta en la omisión de verbos auxiliares. Por ejemplo, en vez de “está cediendo”, solo se escribe “cediendo”.

En su lugar, hay gran predominio de gerundios, los que indican una acción en proceso; así se busca resaltar sustantivos en movimiento o la actividad de los seres. De esta manera se apoya un planteamiento que se verá en el poema: el hombre, a pesar de su estado inerte, se resiste a la muerte, que es el fin de toda acción humana sobre la tierra.

Se debe aclarar que el verbo conjugado sí se emplea, pero muchas veces dentro de proposiciones subordinadas. En cambio, como núcleos del predicado, predominan en el cuarto eje temático, desde el verso 35 al 47. Curiosamente, este segmento está marcado por el factor tiempo. Este será el que actúe sobre el contexto, el medio y la carne misma. En conclusión, los verbos principales aluden al movimiento y la mudanza de las cosas. En cambio, cuando se vuelve a las reflexiones del cuerpo, se retorna al predominio del gerundio y de los verbos subordinados, pues el tono rebelde del hombre reaparece.

Ahora bien, será conveniente, por la extensión del poema, analizar los campos retóricos a medida que van sucediéndose, pero en torno a los ejes temáticos ya mencionados en la dispositio.

3.2.2.1. Estado de gracia fúnebre

El primer tema se relaciona con la contemplación de la muerte y el primer campo figurativo en aparecer es el de la metáfora. Este se manifiesta en la animación de la carne inerte, la cual puede “balbucear”. Dicho campo también se exterioriza mediante la metáfora “lenguaje de sombras” y la sinestesia “brumosos colores”. Las tres figuras retóricas, aunque distintas, presentan un mismo problema: la traba, la dificultad, la confusión; ya que tanto balbucear como el lenguaje de sombras perturban la claridad de la dicción, así como un color no se aprecia bien entre la bruma. Todas estas ideas apoyan a la afirmación inicial: la carne (es) inescrutable. Es decir, el acto comunicativo fracasa, porque el referente es un misterio y, por ende, el mensaje también lo será.

Estas ideas pueden explicar en algo por qué varios autores han visto una ligazón de Varela con el misticismo.³⁵ La siguiente cita acerca del estilo característico de Varela también lo puede hacer:

35. A partir de un comentario sobre “Puerto Supe”, Roberto Paoli menciona: “(...) patentiza una clara raíz ascético-mística (aunque no religiosa *strictu sensu*)” (Varela, 1986a, p. 8). Ricardo González Vigil (1986) apoya a Paoli especificando símbolos ascético-místicos de Varela como puerto, luz, confesión y

Entre las figuras que más abundan en la poesía de Varela se cuentan la anáfora y la enumeración asindética o polisindética, frecuentemente adoptando la forma concisa de la acumulación (...) Tanto las anáforas como las enumeraciones, desde luego, suspenden la veta narrativa del discurso y propician un acercamiento a las acciones, los objetos o los seres inventariados (Gomes, 2002, p. 57).

Dicho acercamiento y suspensión del discurso narrativo nos aproxima a la contemplación, práctica mística en que el creyente en un estado de éxtasis se comunica con la divinidad. Actitud similar toma el hablante varelano, quien observa a la carne inerte en un estado de parecido arrebatado. De tal estado de gracia surgirán sus meditaciones.

Además, se afirma que la carne (muerta) se ubica más allá de una antítesis: del dolor y del placer. Al mismo tiempo, esta carne se torna indescifrable, recóndita, incognoscible; es decir, ella es todo un enigma para el hombre. Compárese el “balbuceando su lenguaje de sombra” de Varela con “un no sé qué que quedan balbuciendo” de “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz. Este último verso se torna místico, pues algo se torna insondable, y puede entenderse como una exaltación religiosa entre el alma y Dios. “Lección de anatomía”, por su parte, se asemeja mucho al momento del éxtasis o la contemplación de los santos, con la diferencia de que en su caso no consigue una profunda comunión con Dios, sino con una verdad material, que es la muerte misma y, por extensión, la existencia humana.

Volviendo a los campos figurativos, el de la metáfora se mantiene en toda la segunda estrofa. Esta vez comparte actividad con la repetición, pues están presentes tanto la anáfora como una enumeración asindética. Esta se halla conformada por una secuencia de metáforas de distintos campos semánticos, con un estilo caprichoso y similar al de la escritura automática, propia del surrealismo. ¿A qué se pueden referir ellas? Cada una menciona una metamorfosis de la carne o el cadáver. El que estén algunas agrupadas en un mismo verso permite una cierta relación semántica entre sí.

Primero, la carne se convierte en “paisaje”. Esto explica muy bien la situación contemplativa en la que se encuentra el hablante, motivada claramente por la presencia

canto (p. 19). Carmen Ollé dice: “En ‘Ternera acosada por tábanos’ (...) Se percibe (...) el instante revelador invadido de mística” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 154).

de la muerte. Luego, “en tierra, en tregua y en acontecimiento”. La tierra posee infinidad de connotaciones, como la fecundidad, posesión, nación, etc. Aunque se torna difícil saber cuál de ellas es la que se activa, más adelante se verá que se liga a la fertilidad. La tregua es un momento de calma que se permiten los ejércitos rivales en plena guerra; como si la vida fuera una lucha y la muerte, el espacio para la paz. Y, por su parte, el acontecimiento sugiere que esto es un hecho grandioso e importante.

El verso 7 menciona “pan inesperado” y “miel”. Así, el cuerpo se asocia con la sinécdoque del alimento, cuya presencia lleva algo de azar –por lo inesperado–, y con la metonimia de la dulzura, respectivamente. Estas referencias construyen isotopías hermosas ligadas a la muerte. El verso 8 menciona la orina, líquido desechable y figura grotesca, así como la leche, referencia nutricia. Estas dos metáforas interactúan con la antítesis, y plantean, de una manera novedosa, que el cuerpo puede ser tanto desechable como necesario. Este verso se cierra con la “abrasadora sospecha”. Aunque no se sabe de qué se desconfía, lo importante tiene que ver con el estado o la sensación de inseguridad e incertidumbre que ofrece el pensar en la muerte.

Continuando, el verso 9 liga el cuerpo con el océano, en alusión a la inmensidad, y, por extensión, al conocimiento inabarcable. Esto cobra sentido si se relaciona con lo inescrutable de la carne, referido al inicio del poema. El verso 10 menciona a la carne convertida en animal castigado. De esta forma, el cadáver humano se transfigura en otro ser vivo, pero mortificado. Ese es el efecto también de la pintura, en que el brazo zurdo del occiso se encuentra desollado. La línea 11 establece de nuevo una interacción entre metáfora y antítesis, pues el cuerpo inerte se vuelve “evidencia” de la existencia y “olvido” de ella. Es decir, el cuerpo se muestra como una huella de la presencia humana sobre la tierra, pero al mismo tiempo, como algo efímero y caduco, incluso para la memoria. De esta manera, la trascendencia de las personas en el tiempo se pone en tela de juicio, se tambalea.

3.2.2.2. Las limitaciones del hombre frente a la muerte y el conocimiento

La tercera estrofa presenta la metáfora “carne tan cerrada y distante”. La característica “tan cerrada” sirve para intensificar el hermetismo que conlleva obtener verdades acerca de la muerte. El rasgo “distante” intensifica el alejamiento de las

respuestas esperadas. Ambas ideas no hacen más que resaltar la dificultad de lograr un conocimiento a partir de la contemplación de la muerte.

La otra metáfora, por su parte, interactúa con la anfibología: “¿(la carne) qué hace allí la vida simulando?”. Por un lado, se liga al campo de la antítesis, pues hay presencia del hipérbaton. Ordenado sería “simulando vida”. De esa forma, el cuerpo inerte finge estar vivo, como si hubiera una resistencia a su estado o acaso una rebeldía. Por otro lado, es posible otra lectura que respete el orden presentado y relacione la metáfora con la elipsis: “me pregunto / qué hace allí la vida simulando [...]” ¿Simulando algo? Esto daría a entender que la vida finge estar muerta. En síntesis, esta construcción sintáctica le hace ganar polisemia al verso, al mismo tiempo que borraría las fronteras muerte-vida. Esta no es la primera ni única vez en que la autora realizaría ello; ya otros autores han notado tal disolución de linderos.³⁶ Por ejemplo, al analizar “Escena final”, Rosella di Paolo dice: “(...) vida y muerte, en apariencia opuestos, poseen una naturaleza común, se implican e imbrican fatalmente” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 180).

En la cuarta estrofa se emplea la metonimia ojo-mirada para señalar una nueva traba al acto del descubrimiento. Esta vez, debido a la cercanía excesiva, no se puede develar una verdad. Por ende, ni la distancia de la carne de la estrofa anterior, ni su opuesto bastan para comprender la situación fúnebre del hombre. Todo lo contrario, ambas posiciones deícticas parecen referirse a dos actitudes que la humanidad ha usado para obtener conocimiento: objetividad y subjetividad. Lamentablemente, dichas miradas de la realidad solo consiguen confundir y extraviar al hombre en su búsqueda de respuestas.

En los versos 17 y 18 interactúan la metáfora, la prosopopeya y la sinestesia: *las bisagras silenciosas cediendo / lagrimeando tornasol*. Las bisagras metaforizan cosificando al cuerpo en sus rendijas y su fragilidad, que en algo lo asemejan a una

36. Miguel Gomes (2002) plantea una mayor disolución de fronteras que alcanza a varias antítesis: “Las guerras secretas de la lírica de Blanca Varela, como vemos, obtienen en última instancia algún tipo de paz donde los contrarios parecen no conciliarse sino aceptar que se necesitan incesantemente uno a otro, en cointeracción bélica: lo vanguardista y lo antivanguardista cooperan sin dejar de atacarse; lo sublime y lo ridículo van juntos; la materia es digna de una religiosidad laica que constantemente inspira a la poeta; lo engañoso y lo veraz se aúnan. La certeza de que no hay convergencias sin divergencias, ya lo sabemos, no es ajena a la desesperación” (p. 63).

puerta. En el momento final, el cuerpo se ha silenciado y está cediendo (no se sabe qué) al punto de manifestar sufrimiento. Curiosamente, este dolor, que emana del cuerpo, presenta una coloración, la cual alegra la pasión presentada.

Los tres versos siguientes inciden en la confusión y el impedimento de acceder a la verdad: *y esa otra fronda inexplorada / en donde el tacto confunde / el día con la noche*. La fronda es una metáfora de la carne, de la cual se vuelve a afirmar que es insondable. La verdad es enrevesada, continúa ambigua, a pesar de que se hurga con un nuevo sentido: el tacto. Este sentido puede aludir a la forma de conocimiento más práctica, experimental, real, fáctica de todas; y aún así, insuficiente. Por su lado, la antítesis se ha empleado para borrar límites de los opuestos. Se puede notar que Varela no emplea los contrarios para enfrentarlos, necesariamente, sino para fusionarlos.

La siguiente estrofa personifica a la muerte en un cuerpo inerte como algo fresco y bello, asociándose también con la estética de lo grotesco. Esta muerte presenta rasgos regenerativos: *los miembros mutilados retoñan*. De esta forma, el humano muestra nuevamente su resistencia a la extinción. Finalmente, el símil compara a la lengua con una estrella en la acción de girar. Así, la palabra del hombre, a pesar de su finitud, puede alcanzar otras dimensiones y superar los límites corporales. Su decir se hace cósmico, quizá universal, pero siempre en insurrección a sus límites corporales.

La siguiente estrofa compuesta por dos versos emplea un símbolo, dos metáforas y un polípte: *flor de carne carnívora / entre los dientes de carbón*. Recuérdese que las metáforas presentan una tensión horizontal y una traslación mutua de rasgos entre sus elementos. Así, la flor, símbolo de la belleza, se materializa en el cuerpo victimizado por la muerte. Al mismo tiempo, la parte carnal del hombre se torna abstracta y se embellece. Además, esta tensión presenta una acción terrible: es carnívora. Como belleza encarnada, su materialidad le sirve para consumir más materia; es decir, se torna caníbal. Además, sean sus rasgos digestivos terribles o sea su hermosura encarnada, el cuerpo está marcado por ser perezoso, pues otro elemento espera a consumirlo, a digerirlo con violencia: *los dientes del carbón*. En resumen, la carne del hombre está signada por el consumismo violento e inhumano, porque su contexto también lo es con ella.

3.2.2.3. La prescripción del amor romántico

En las dos siguientes estrofas hay una ruptura temática, una digresión que presenta un giro amoroso en el texto. Esta temática aparece como una irrupción o una impertinencia de contenido.

Los versos 27 y 28: *ah la voz gangosa entrecortada dulcísima del / amor* presentan sinestesia, prosopopeya y desmitificación. La primera se aprecia en la percepción de un sentido mediante otro, en el sabor dulcemente superlativo de la voz (mezcla de oído y gusto). La segunda plantea que el amor posee voz. Y la tercera asocia esta con los rasgos “gangosa” y “entrecortada” para describir al amor, atributos que alejan a dicho sentimiento de la idealización. Sin embargo, a la vez es dulce, lo cual, también estrecha el estilo con la estética de lo grotesco.

El verso 29 emplea la aliteración mediante la reiteración del fonema fricativo sordo /s/: *saciándote saciándose saboreando el ciego*. Además, el encabalgamiento con el siguiente verso construye una sinestesia y una metáfora al mismo tiempo: “ciego / bocado”. Esto liga la vista y el gusto, pero en una relación de carencia. Este pequeño alimento se caracteriza por la ausencia de vista. No obstante, el ciego bocado hace alusión a la metáfora cotidiana “el amor es ciego”. Sea en un plano culto como en el popular, ambas imágenes del amor apuntan a la pérdida de objetividad de las personas frente al ser amado. El poema plantea que este sentimiento sacia y da sabor, pero no por eso es presentado como una verdad, porque ya hay indicios que señalan una sospecha sobre el amor. Ahora se puede entender mejor la aliteración, cuya sonoridad seseante refuerza el clima planteado por el texto: la ansiedad. Los versos critican la ansiedad del hombre por obtener desesperadamente este sentimiento con fallas: mentira colectiva para sentirse vivos.

Estas ideas se solidifican en los versos posteriores, en que la ávida deglución del hombre ha dejado solo una metáfora “frágiles huesecillos del amor”; es decir, hay un ansia desesperada del hombre por asirse a algo, a pesar de que esto sea inconsistente. El amor, uno de los sentimientos más puros y defendidos por la humanidad a través del tiempo y de sus distintas manifestaciones culturales, no escapa del tono desencantado de la poeta. Él es un fracaso porque fue una esperanza y acabó como un proyecto fallido del hombre. A estas ideas se suman las consecuencias negativas de darle cabida: la tristeza posterior y la pérdida de libertad. Esta última es aludida mediante un símil mezclado con una metáfora: *como el cielo de una jaula*.

3.2.2.4. El ineludible devenir del tiempo

Las estrofas siguientes retoman el tema del cuerpo inerte, pero esta vez interactúa con el paso del tiempo. De esta forma, el verso 37 usa el campo de la antítesis mediante el hipérbaton: *cambia el paisaje*, para reforzar la acción relacionada con la mudanza de las cosas. La misma antítesis se usa para hacer incierta la acción del río, del cual no se sabe bien si se aleja o se acerca (v. 39).

Las metáforas “las horas se deshojan” (v. 37) y el río asociado al “tedioso espejo” (v. 40) establecen una relación naturaleza-tiempo como una fuerza mayor al hombre. Dicha asociación genera desazón en el hombre. Este campo semántico de sinsabor se nota en el empleo de vocablos como tediosa, gastada, roñosa y palidez.

Además, la existencia estaría signada por el hastío: “tedioso espejo con la misma gastada luna”, idea reforzada por la redundancia del vocablo “misma”, en un espacio como el río, que se caracteriza por “pasar”. Además, la existencia también se identifica por su mezquindad, ya que la luna se torna roñosa y, en vez de ofrecer brillo, otorga palidez.

Curiosamente, en estas líneas solo una idea se mantiene invariable al paso del tiempo: la carne. ¿A qué se refiere?, ¿por qué permanece?, ¿la carne no es parte de la naturaleza?, ¿el tiempo no la afecta? Se necesitan más pistas para hallar soluciones. Este verso develará su intención completamente cuando se trabaje las vanidades en el apartado sobre la inventio.

La siguiente estrofa junta las reflexiones amorosas y las fúnebres como un esfuerzo por retornar al tema original. El verso 44 emplea el hipérbaton para resaltar la acción de merodear y la liga a la metáfora “bestias del amor”, como si estas últimas acosaran a lo que ha quedado del hombre como huella de su existencia, metaforizado por “esa ruina”. De inmediato, se afirma, mediante una metáfora, que el amor, a pesar de su corrupción, triunfa: “florece la gangrena del amor”. Este sentimiento misterioso (pliegues insondables) y ya animalizado (bestias) con sus armas flexibles (tenazas) se resiste a su final. Se debe hacer hincapié que este tipo de amor no parece ser el mismo criticado estrofas atrás.

3.2.2.5. El cuerpo triunfal

El último eje temático retoma la contemplación del cuerpo muerto, pero con un matiz victorioso, que mantiene el aliento de la estrofa anterior. Además, se retorna a la interacción inicial de los campos figurativos de la metáfora y la enumeración, pero con mayor manejo de un arte del horror.

El cuerpo es un espacio poblado por ventosas embellecidas (v. 48). Las ventosas sirven para adherirse a una superficie. En este caso, servirán para sujetar pequeñas verdades; acaso, para que el hombre encuentre unas pocas respuestas como el anatomista que hurga en el cadáver. El cuerpo también es una reunión de huesos de minúsculas aves (v. 49); es decir, un depósito de vuelos o esperanzas insignificantes y caducas. Además, también puede ser un momento pleno de vida (primavera), pero marcado por su destrucción (gusano).

Curiosamente, el gusano, como agente de descomposición, presenta rasgos algo opuestos, debido al empleo de una sinestesia compleja: *suaves gusanos agrios*. Esta complejidad del deterioro es comparada con “la bilis materna”. Una madre no deja de amar a pesar de su cólera; así es posible unir, mediante el símil, lo agrio a lo suave. Este símil, además, le añade una isotopía “instructiva” o “aleccionadora”, propia de las madres, a la corrupción del cuerpo. Por ende, se incide en que el hombre debe obtener una enseñanza a partir de pensar la muerte.

La última estrofa, por su parte, ha sido construida como una sentencia, como una conclusión al estado de contemplación frente a la muerte. Todo esto, como siempre, de la mano con el trabajo de las figuras literarias.

Dentro del campo figurativo de la antítesis, la última estrofa desarrolla un hipérbaton y una antítesis. Así, se busca destacar el tono triunfal del cuerpo, a pesar de su innegable caducidad: “*más allá del dolor y del placer [...] la mortal victoria de la carne*”. Dicha carne se encontraría en un espacio superior a los opuestos dolor y placer, y superaría las contradicciones. Este verso se liga fuertemente a aquel que se dejó pendiente: *la carne permanece*. Por ende, este material humano es el que trasciende de alguna manera, y ya no el alma, como lo planteaban los Ejercicios espirituales.

Otras ideas también se encuentran más allá del sufrimiento y del goce. Estas se asocian con las metáforas “negra estirpe” y “rojo prestigio”. Ambas parecen ser segmentos de la metáfora final: *la mortal victoria de la carne*. La primera se refiere a

los aspectos “finito” y “carnal” como propios de un linaje humano sombrío. Y la segunda metáfora se relaciona con la “victoria” como perteneciente a un prestigio sufriente que el hombre obtiene por sus luchas, como si la trascendencia fuera un acto trágico y heroico, haciéndonos recordar al heroísmo de la dramática griega, tal y como lo ha percibido Vargas Llosa en su “Elogio a Blanca Varela”.

3.2.3. Interlocutores y déixis

A partir de los rasgos estilísticos del poema se puede construir un autor implícito, distinto del autor real. Así que, a partir de la elocutio, aquel se caracteriza por ser reflexivo, con ideas existencialistas, de mirada desencantada y de conocimientos sobre la pintura del barroco Rembrandt. Además, se evidencia un estilo maduro y gran manejo del arte literario, el cual se corrobora gracias al empleo de figuras literarias sumamente novedosas y sorprendidas. Este autor también manifiesta complejidad tanto en forma como en fondo. La primera se nota en la activación de varias figuras retóricas, incluso de distintos campos, en un verso. La segunda se aprecia en las aparentes contradicciones, la digresión y la acumulación de metáforas diversas en alusión constante al cuadro “Lección de anatomía”. Finalmente, se muestra como un autor culto, ya que se hace una referencia intercultural con la biología y la pintura occidental, y su registro lingüístico pertenece al nivel superestándar.

De la misma manera, el texto construye su lector implícito, que no es el lector individual ni real. Aquel debe ser culto, pues debe conocer el cuadro antes mencionado; requiere saber de figuras literarias y un mínimo de biología (gangosa, gangrena, ventosas, bilis); y necesita manejar un nivel del lenguaje cercano al superestándar (inescrutable, nacaradas, tornasol, fronda, retoñan, mondos, roñosa, insondables, osario, estirpe). Además, será partícipe del poema, ya que encabalgamientos, digresiones, cultismos, intertextualidad y complejidades formales así lo requieren. Este lector también debe gustar de la poesía reflexiva y crítica; no puede ser idealista o, de serlo, debe estar dispuesto a que le quiten crédito a sus concepciones tradicionales.

El locutor es el hablante que aparece en el poema. La única huella de él dice: “me pregunto / qué hace allí la vida simulando”. Esto nos informa de un locutor en primera persona y testigo del evento, es decir, de la lección de anatomía. No es un actor

de la escena, pero sí un observador; por lo tanto, la expresividad y el análisis concuerdan muy bien con su posición y mirada del acontecimiento.

El alocutario es el ente a quien se dirige el locutor. También hay una marca de su presencia en el texto. El alocutario solo aparece en la siguiente línea: “saciándote saciándose saboreando”. Este verso aludía a la digresión sobre el amor, y dicho sentimiento es el que colma al oyente, que está en segunda persona del singular, y que se refiere al ser humano, como una sinécdoque tú-hombre.

En otro aspecto, la *deíxis* está vinculada a aquellos términos que se emplean para señalar elementos diferentes que pueden tener presencia en otra parte del mensaje o aparecer en la memoria. Por ende, también pueden indicar una ubicación. El poema usa el adverbio de lugar “allí” para ubicar al cadáver y el adjetivo demostrativo como “esa” para señalar una metáfora también sobre el muerto. Ambos vocablos señalan tanto una cierta lejanía del locutor como una mirada del hecho. Por lo tanto, el texto plantea un cierto equilibrio entre la objetividad de la distancia y la subjetividad del testimonio. Este esfuerzo va acorde con la poética de Varela, quien considera a la poesía como una circunstancia de análisis: “La poesía sigue siendo para mí una manera de seguir explorando, de darle nombre a los demonios” (Valcárcel, 1997, p. 12). Por ende, la lírica es un acto expresivo, pero también cognitivo; postura que la hermana con la Retórica textual.

En otro momento la *deíxis* ubica en mediana lejanía al amor: “ese fracaso ese hambre / esa tristeza futura”. Otra vez la intención del poema es procurar cierta objetividad necesaria para el examen de este sentimiento tan personal, arraigado y tradicionalmente positivo.

3.2.4. Inventio: vanidades y verdades

Aunque los símbolos corresponden al campo figurativo de la metáfora y deberían ser trabajados en la *elocutio*, serán vistos aquí por la relación que establecen con las *vanitas*, recurso pictórico que ya fue explicado en el capítulo anterior.

El poema mantiene varios intereses de las vanidades, como la alusión al tiempo y la referencia mortuoria. A esto se suman ideas que son valoradas por una época, pero

que ante la presencia de la muerte se tornan intrascendentes. Por lo tanto, toda *vanitas* plantea no solo una crítica, sino un acto de desmitificación acerca de los valores sociales establecidos. Varela tiene una poesía cuya actitud la emparenta con dicho género. Al respecto, Ina Salazar (2002) observa: “Varela por el contrario no puede sino encarar, interrogar las sacrosantas certidumbres sobre las que reposa la sociedad” (p. 24).

Por ejemplo, el texto trata al amor como una vanidad, pues este es un valor considerado como tal por la sociedad. Se debe aclarar que este es un amor romántico y tradicional. En la cultura occidental, este sentimiento presenta fuertes idealizaciones y poderes salvíficos. Basta con mencionar algunos ejemplos de distinta índole. Los cuentos de hadas y numerosos filmes plantean la idea de que el beso del verdadero amor puede redimir de algún hechizo, condena o castigo. En las distintas canciones populares se exalta al amor “eterno” (Ej. Rocío Durcal). Las frases cotidianas de las parejas celebran la perpetuidad del “amor por siempre”. Las películas muestran que es capaz de salvar a la humanidad, incluso del apocalipsis, como *El quinto elemento*. Octavio Paz (1996) afirma que si bien el amor no vence a la muerte, es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes; además, es la conquista de un estado que nos reconcilia con el exilio del paraíso.

No obstante, Blanca Varela se encarga de someterlo al tiempo, a la muerte y hasta el desollamiento. El texto lo presenta como un sentimiento defectuoso (gangoso, entrecortado, ciego) y endeble (frágiles huesecillos). Además, genera ansiedad y desesperación (hambre), tristeza y pérdida de libertad (jaula). En otras palabras, es representado como una gran farsa, pues ha fracasado y solo trae efectos negativos para el hombre. Por ello, el amor romántico, aunque aparecía en forma de digresión, se hace merecedor de descrédito. Se le vuelve concreto para, ya con dimensiones físicas y mediante efectos expresionistas —como dejar de él los huesos pelados—, derribarlo de su pedestal.

Por otro lado, en las pinturas barrocas, las *vanitas* suelen presentar un símbolo que se refiere a una idea simbolizada. Ej. fruta pasada: decadencia, humo: fugacidad, vela apagada: fin de la vida, instrumento musical: placer mundano. Pues Varela también respeta y emplea esa estructura, pero además las enmarca en su contexto.

Precisamente, en torno a las *vanitas*, la poeta desarrolla tres estrategias discursivas que, debido a su importancia, es necesario volver a mencionar: 1) la restitución, que consiste en la conservación de los símbolos según la tradición; 2) la resimbolización, la cual se centra en la resemantización de uno de sus elementos –ya sea porque se cambia el símbolo o lo simbolizado–; 3) la innovación. Mediante esta última, Varela inventa y aporta nuevas vanidades en el plano literario.

3.2.4.1. La conservación del reloj y la muerte

¿Pero qué símbolos de las *vanitas* tradicionales ha restaurado o retomado Blanca Varela en “Lección de anatomía”?

Justamente ha recuperado uno de los más emblemáticos: el reloj, el cual es referido mediante la metonimia de las horas, las cuales se “deshojan” en el poema. Este elemento era recurrente en las pinturas del s. XVII, y se puede apreciar en *Alegoría de la vanidad* (1660), de Juan de Valdés Leal; *Vanitas* (1636), de Antonio de Pereda; *Vanitas. Memento Mori* (1674), de Phillippe de Champaigne; por mencionar algunos ejemplos.

Ya que la “vida” está compuesta por “tiempo”, que se consume, reflexionar sobre ambos elementos conduce el texto inevitablemente por caminos filosóficos. Varela no trabaja el reloj como un producto económico de las sociedades modernas, sino únicamente como un agente de la mudanza y de la degradación de la naturaleza, del hombre y de su cosmovisión. Es una alusión clara al progresivo morir.

En *Ejercicios materiales* se ha caído definitivamente en la corriente imparable del tiempo. Somos testigos de la erosión y la decrepitud de la carne [...] consisten también en eso, en un recorrido temporal por la carne hasta sus últimas consecuencias, hasta que aparece ante los ojos la ruina de un cadáver. (Muñoz, 2007, p. 200)

Otro elemento característico retomado se relaciona con la fuerte alusión a la muerte. Existen cuadros barrocos de esqueletos ataviados por prendas que simbolizan el poder eclesiástico o nobiliario; otros en que la calavera apagaba el último aliento del hombre; la mayoría representaba bodegones en que el cráneo era su elemento central. Asimismo, la temática de la muerte como elemento igualador de las personas tuvo auge incluso desde antes, en el Medioevo: “[...] sobre todo con las *Danzas de la Muerte*. Se trata, en esencia, de una sucesión de textos e imágenes presididas por la muerte como

personaje central (en forma de esqueleto, cadáver o vivo descompuesto) [...]” (Vivens-Ferrándiz, 2011, p. 215). En el poema de Varela, la muerte es simbolizada claramente por un cuerpo inerte aún incorrupto: *fresca hermosa muerte a la mitad del lecho*. ¿Acaso esta sola presencia iguala a los hombres en su búsqueda de la verdad, en sus limitaciones del conocimiento, en su inútil esfuerzo por vencer a la muerte, en su soberbia?

Curiosamente, estos dos elementos de las *vanitas* (tiempo y muerte) están fuertemente asociados desde hace mucho. Erwin Panofsky (1972) explica que en un principio el Tiempo era representado como la Oportunidad –muchas veces era un joven– o como un principio divino de creación eterna e inagotable, pero que debido a una coincidencia sonora entre el griego Chronos, para el tiempo, y el romano “Kronos”, para el dios Saturno, ambas ideas se asimilaron como lo mismo. De esta forma, el Tiempo iría cobrando semas de vejez y decadencia. Panofsky explica que:

habiéndose apropiado de las cualidades del mortífero caníbal Saturno, portando su guadaña, se relacionó cada vez más con la Muerte y a partir de la imagen del Tiempo hacia los últimos años del siglo XV, las representaciones de la Muerte empezaron a exhibir el reloj de arena característico, y a veces incluso las alas. (p. 106)

3.2.4.2. La resimbolización del espejo, la flor, el gusano y la sabiduría

El espejo es un elemento enriquecido en su simbología. En el género de las *vanitas* justamente suele aludir a la vanidad de la belleza. Asimismo, lo plantean también los cuadros de Tiziano y Velasquez –por mencionar solo dos–, en que pintan a Venus y su reflejo, en 1555 y 1647, respectivamente. No obstante, Varela, no parece aludir a la belleza: *es el mismo río que se aleja o se acerca / tedioso espejo [...]*, sino a una metáfora del río. No obstante, si bien no se alude a la hermosura física, se debe recordar que el poema en general recupera la estética del horror –en oposición a la belleza clásica y armónica– como si fuera un cuadro de Bernardo Strozzi en que la coquetería femenina ya no ha sido divinizada, sino que ha sido representada por una anciana que se encuentra contemplándose en su marchitez. (Ver fig. 5)

Entre las muchas simbologías de dicho elemento se encuentra otra mucho más ligada a “Lección de anatomía” de la que habla Juan~Eduardo Cirlot (2006): “Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto este [...] es el órgano de

autocontemplación y reflejo del universo” (p. 194). Es justamente esto a lo que se refiere el poema cuando se menciona el reflejo del río que devuelve nuestra imagen. Este objeto implica un autorreconocimiento del ser y de la naturaleza. Por ello, su objetivo apunta a que el hombre se reconozca en las secuelas de la rutina y la erosión de los cuerpos: “tedioso espejo con la misma gastada luna de / yeso”. Es decir, se toma una de las simbologías del espejo relacionada con la autoconciencia, pero no la tradicional de las *vanitas* ligada a la jactancia de la belleza.

Volviendo a la pintura de Bernardo Strozzi, la anciana contempla su venustez pasada, y se acompaña de flores: otro símbolo tradicional de la belleza y muy presente en los cuadros de las *vanitas*. Estas destacan por su lozanía, pero están cortadas; por eso, también conllevan una pronta marchitez. ¿Pero qué alusiones implica el mismo elemento en Varela? Pues el poema lo usa como una metáfora del cadáver = *flor de carne carnívora*. Por ende, la muerte activa isotopías ligadas a lo concreto, la amenaza, la depredación; y, al mismo tiempo, recupera la referencia a la belleza, pero integrada a lo grotesco.

Otros versos del mismo libro mencionan ideas similares al respecto: *Pienso en la flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso*. (“Último poema de junio”). Esta intertextualidad ayuda a entender algo más acerca del cuerpo/carne. Este puede ser un espacio de violencia, pero no por eso deja de fertilizar más hermosura. De esta manera, Varela trabaja una nueva desmitificación, asociando la belleza a la rebeldía y lo grotesco. Retornando a nuestra metáfora: cadáver = flor de carne carnívora / entre los dientes del carbón, se puede observar que la hermosura caduca al mejor estilo de las *vanitas*, pero que lo novedoso radica en asociar la fragilidad de la flor o la idealización de la belleza con el horror generado por un cuerpo capaz de devorar violentamente a otros, e incluso a sí mismo.

El gusano³⁷ es otro símbolo de las *vanitas*, quizás de los menos mencionados. Este solía aparecer para referirse a la corrosión y degradación de los cuerpos. Este elemento conserva dichos rasgos en la lírica varelana: *primavera de suaves gusanos*

37. Borngässer (2003) ya había hecho una referencia a este animal en la cita: “No es casual que en los bodegones más exuberantes de la época se oculte a veces la referencia a lo efímero, ya sea mediante un gusano, una baya podrida o un pedazo de pan mordido” (p. 202).

agrios, el cual también es visto con una contradicción de percepciones sensibles (suaves-agrios), propio del gusto por los contrastes y lo grotesco presentes en EM.

No obstante, el gusano, que también es comparado con la “bilis materna”, está siendo resemantizado por el poema, pues también está asociado a una estación alegre, joven y fértil. Por todo lo anterior, el gusano sería símbolo tanto de la corrosión como del vitalismo o –si se quiere– de la fugacidad vital. Caso contrario con el tratamiento a la belleza, esta vez se han otorgado ciertos rasgos positivos a un elemento no bien visto.

Por último, los libros³⁸ eran la representación de la sabiduría, debido a que son depósitos escritos de la cultura y el conocimiento. Ante la idea de la muerte, estos esfuerzos cognitivos del hombre también se tornan un esfuerzo inútil. Así se puede apreciar, por ejemplo, en la pintura *Vanitas* de Pieter Claesz de 1630. Interesantemente, Varela resemantiza y actualiza el símbolo llevando ese afán por el conocimiento al campo de la ciencia, específicamente, al de la biología médica, área de su preferencia.³⁹ Las *vanitas* y Varela llegan a la misma conclusión: el progreso del saber nunca podrá ni explicar ni remediar la realidad de la muerte.

De esta manera, también se desmitifica al saber humano y sus medios para encontrar la verdad; por eso se afirma que la carne es inescrutable. Tanto la distancia como la cercanía (objetividad y subjetividad) han fracasado en su intento por hallar respuestas. Se puede notar que el locutor del poema intenta describir su universo mediante la vista, el tacto, la audición y el gusto; ya que mediante los sentidos se accede a la comprensión del mundo. Sin embargo, estos fracasan en su objetivo: lenguaje balbuceante, voz gangosa, brumosos colores, tacto confundido, bocado ciego. Sucede todo lo contrario; terminan por confundir, tergiversar, extraviar al hombre; perturban la cognición. Por lo tanto, deberían ser descartados como instrumentos de acceso a la realidad.

38. Puede verse el cuarto capítulo del libro de Camilo Fernández Cozman (2010) en que profundiza acerca de la desmitificación del libro que realiza Varela a partir de la hermenéutica de *El libro de barro*.

39. Esta preferencia se hace aun más notoria en el poema “Monsieur Monod no sabe cantar” de *Canto villano*. Asimismo, Rosina Valcárcel (1997) presenta una entrevista a Varela en que esta define a su lírica así: “Es una poesía de experiencia humana y biológica también” (p. 10).

Estas ideas coinciden plenamente con el análisis que José Marcaida López (2011) realiza acerca de las *vanitas* de la sabiduría en la pintura:

Es decir, bajo la crítica de sus herramientas más visibles, los instrumentos y, sobre todo, los libros, la ciencia como proyecto intelectual queda caracterizada como una empresa baldía y prescindible. Cuadros como los de Pereda o Valdés Leal incitan a una actitud de desconfianza, de rechazo ante la posibilidad de aprehender la realidad a través de los sentidos o la razón. La realidad es ilusoria y nuestras percepciones engañosas, nos recuerdan constantemente estas pinturas de *vanitas*. ¿Por qué perder el tiempo y dedicar esfuerzos a un proyecto que va a reportar dudas y no certezas, engaños y no verdades? Se impone una renuncia al conocimiento, en el fondo, trágica y desilusionante (p. 307).

3.2.4.3. La innovación de la carne

Jorge Luis Borges, entre sus varias simbologías, aludía a la infinitud del conocimiento mediante la biblioteca. García Lorca, por su parte, se refería a la pasión masculina mencionando al caballo. Asimismo, “Lección de anatomía” registra su propio símbolo en torno la inserción de una nueva *vanitas*. Este aporte retórico de Varela se relaciona con la carne, la cual es considerada un símbolo del cuerpo triunfal y sufriente.

El cuerpo es lo único verdadero, y a pesar de sus limitaciones y trabas, solo por su mediación se tiene acceso a la realidad. Se le percibe complejo, ya que implica un ansia de descubrimiento, de verdad, de sobrevivencia; pero también es un espacio de hábitat, de la historia, de la suspicacia, de la inmensidad, de la víctima. El poema lo muestra como un misterio (océano, inescrutable) y como antagónico, pues a pesar de su corrupción, extinción y su camino al olvido, también es fértil, se resiste a la muerte, permanece y deja huella. Es desechable y necesario al mismo tiempo (orina y leche). Estas luchas, estas ansias y derrotas del hombre hacen del cuerpo un espacio sufriente.

Estas disputas también logran miradas interpretativas como las siguientes. Ina Salazar (2015) menciona que EM busca reivindicar el cuerpo (no exaltarlo ni elevarlo), lo reivindica como lo que instaura el límite a nuestra existencia, nuestra realidad como materia perecible. Olga Muñoz (2007) afirmaba que con la presencia insufrible del tiempo se intenta convencer que la única elevación posible radica en el espacio finito de la carne. Resulta indudable la importancia del cuerpo en EM como ente estructurador del universo. Y esta materia se caracteriza por ser finita, caduca, perecible, pero con ansias de trascendencia.

Pues bien, la elevación de la que hablaba Muñoz es posible según este poema, ya que el cuerpo conlleva una victoria. Recuérdese que en las estrofas sobre el paso del tiempo solo hay un elemento que no se somete al cambio: *la carne permanece*. Sin embargo, en otras líneas se da a entender lo contrario, pues la carne es la mejor estación (primavera) para los gusanos, incluso quizás sea su “pan inesperado”. Entonces, ¿cómo es posible que algo efímero y desechable también pueda ser permanente y necesario (alimento: pan y leche)? La respuesta la tiene esa ciencia que justamente hurga en el cadáver: la biología. Algo ha muerto en el hombre y ha quedado un cuerpo, superior a los sentimientos y abstracciones (dolor y placer). No hay nada más después de él, solo la espera de que la carne siga siendo carne para otro ser, idea reforzada por la estructura cíclica del poema. Hay una actitud solidaria en la muerte. Como en una donación póstuma de órganos, se intenta dar vida a través de un cuerpo inerte; se procura hacer florecer a través de una “gangrena de amor”; se intenta ser “primavera” para otros seres. He aquí la belleza de la muerte y su dulzura (miel), que se asocia al amor solidario, y a través de este se puede aspirar a una victoria de la carne.

El poema “Monsieur Monod no sabe cantar” de *Canto villano* nos puede dar mayores luces sobre las *vanitas* de la carne, asociada fuertemente con la de biología=conocimiento.

Se ha mencionado que en dicho poema existe una parodia al “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo (Ollé, 2001). Y esto se corrobora con el final del poema: *porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre*. Según Ollé, en dicho texto la alusión al biólogo Jacques Monod y la referencia al verso de Quevedo servirán para sintetizar de alguna forma la poesía y la ciencia, la libertad humana y la necesidad. Es decir, Blanca Varela expresaría su concepción del mundo aplicando estilo y referencia conceptistas. Roberto Paoli también había visto dicha intertextualidad cuando afirma que el libro de Monod, *El azar y la necesidad*, provoca la apasionada reacción quevedesca de la autora (Varela, 1986a).

Pues bien, a diferencia de la feliz síntesis que plantea Ollé, resulta importante aclarar que la actitud que predomina en las últimas líneas del poema no es la armonía, sino la pugna. Mientras Quevedo otorgaba un tono existencial, bíblico y trascendental al verso “polvo enamorado siempre”, Varela actualiza su verbo en un tono humorístico y lo contextualiza en la modernidad de la biología genética. Resulta relevante que la poeta

enmarque su poema dentro del protagonismo de la ciencia, en una época en que la religión se ha desestimado. De esta forma, a la vez que se realiza una parodia, también se legitima la afirmación con un discurso de autoridad propia de nuestros tiempos. Es decir, para Varela nuestra identidad se construye gracias a su opuesto.

Por otro lado, aunque parezca haber una síntesis entre la ciencia y el sentimiento amoroso, los versos resaltan el predominio de la primera mediante la alusión a la fisiología. Por ejemplo, frente a la trascendencia religiosa proyectada a una *eternidad* – en la que creía el barroco –, la cual sobrepasa las leyes naturales, incluso las del tiempo; aparece la *perpetuidad* aludida en el ácido ribonucleico, la cual implica que algo posee duración muy larga o incesante, y esto es un rasgo que poseen las leyes de la herencia genética. Así pues, la trascendencia barroca y religiosa pierde terreno frente a las ansias de perpetuidad de la ciencia moderna. Y esta reflexión del mundo solo se pone de manifiesto mediante al campo figurativo de la antítesis.

Como se acaba de afirmar sobre el verso “ácido ribonucleico somos, pero ácido ribonucleico enamorado siempre”, lo mismo se puede decir sobre “Lección de anatomía”: no se puede plantear la eternidad para el hombre, porque escapa a los ejercicios materiales del cuerpo. Sin embargo, sí se debe afirmar la permanencia de la especie; la herencia, el legado, como la “negra estirpe” de la que hablaba el antepenúltimo verso. Así es como la carne/cuerpo sale airosa y triunfal de su mayor limitación: la muerte.

3.3. Las vanidades de la eternidad, la civilización y la belleza en “Escena final”

*he dejado la puerta entreabierta
soy un animal que no se resigna a morir*

*la eternidad es la oscura bisagra que cede
un pequeño ruido en la noche de la carne*

soy la isla que avanza sostenida por la muerte

5

o una ciudad ferozmente cercada por la vida

o tal vez no soy nada

sólo el insomnio

y la brillante indiferencia de los astros

desierto destino

10

inexorable el sol de los vivos se levanta

reconozco esa puerta

no hay otra

hielo primaveral

y una espina de sangre

15

en el ojo de la rosa

3.3.1. Dispositio

El poema está compuesto en verso libre. Además, al igual que el texto anterior, está escrito en minúsculas y se omiten los signos de puntuación. La lógica, que no organiza la ortografía puntual, será cubierta por la distribución.

Para comprender mejor el conjunto del texto será pertinente separarlo en dos bloques temáticos. El primer grupo consta de nueve versos y el segundo, de los otros siete. Dichas divisiones muestran un esfuerzo por responder a dos preguntas, respectivamente: ¿quién soy? y ¿qué es esa puerta?

El poema se titula “Escena final”, título que es una metáfora ligada al género dramático. La Real Academia Española (2014) presenta muchas acepciones para el vocablo escena; la gran mayoría de ellas están relacionadas con el teatro; y solo una, con el cine. Lo curioso radica en que dichas acepciones siempre se refieren a una “representación”. Por otra parte, es necesario mencionar que el vocablo “escena” llevado al contexto social y cotidiano pierde la isotopía de la simulación y cobra otra significación correspondiente con la notoriedad del suceso. Ejemplo: El niño hizo una escena en la calle.

Pues bien, este poema de Blanca Varela responde a ambos criterios. Por un lado, si para Calderón el teatro se refería al mundo y la vida, pues la escena haría referencia a un momento ocurrido en nuestra vida. Por otro lado, este periodo representaría el último suspiro de la existencia; y por ello mismo –ayudado por la simbología, la tensión y el suspenso– cobraría notoriedad.

3.3.2. Elocutio

Nuevamente, resulta imprescindible iniciar el presente análisis poético empleando los campos figurativos. Sin embargo, esta vez no serán citadas según su aparición en el discurso, sino que serán agrupadas según sus respectivos campos en relación con su intencionalidad temática. Hacer un recuento de los recursos expresivos dará las primeras luces del universo varelano en “Escena final”.

3.3.2.1. La repetición para hurgar en la identidad

El poema presenta algunos casos dentro del campo figurativo de la repetición. Primero, existe una reiteración del verbo “soy”, el cual se emplea en tres ocasiones. Esto se relaciona con la principal preocupación del primer bloque de versos: la autorrepresentación. Por ello, Suárez (2003) considera que este poema podría entrar en el criterio de autorretrato. Segundo, también resalta la enumeración mediante el esfuerzo constante por metaforizar. Esta estrategia es similar a la que se empleó en “Lección de anatomía”. Pensar enumerativamente significa hacer un alto en el discurrir narrativo y eso implica un afán por ahondar en el conocimiento. En otros términos, lo que se busca es una mejor o mayor comprensión de algunas ideas; específicamente, se pretende configurar tanto al “yo” como a la “puerta”.

3.3.2.2. Elipsis, antítesis y metáfora para construir una identidad en conflicto

Otra figura perteneciente a otro campo figurativo es la elipsis. Esta se manifiesta en la carencia de conectores entre los dos primeros versos, y lo mismo sucede entre los versos 9, 10 y 11. Los conectores se usan para dar una coherencia lógica a las frases u oraciones. Sin embargo, dichos versos son forzados a estar juntos y no aparentan tener alguna relación semántica. Aunque la elipsis se emplea para ocultar, en realidad se pretende mostrar o hacer evidente algo. En esta ocasión se esconde la lógica sintáctica

para que el lector tenga participación activa, dé coherencia definitiva y construya el sentido del poema.

El campo figurativo de la antítesis se halla expresado tanto en la antítesis misma como en el oxímoron. La primera se aprecia mediante la fuerte oposición muerte-vida en versos distintos, lo cual marca nuevamente una cosmovisión en conflicto. Los mismos vocablos comunican oposiciones evidentes: morir, oscura, noche vs. eternidad, vida, brillante, sol, vivos. El segundo, el oxímoron, se aprecia en el verso “hielo primaveral”. En él se pone en tensión la lógica, pues el hielo, que correspondería más al invierno, posee rasgos de una estación típicamente cálida. Y si se le observa desde un punto de vista subjetivo o figurado, el oxímoron también se mantendría; pues si el hielo connota frialdad, la primavera implicaría gozo y alegría.

Sin embargo, la mayor cantidad de figuras retóricas se encuentran dentro del campo de la metáfora. La primera trabaja sobre la construcción de la identidad: *soy un animal que no se resigna a morir*. Ana María Gazzolo asevera que en la lírica varelana hay una voz poética que adquiere la forma de un animal y su aparición se liga con el cuestionamiento al propio yo (Dreyfus y Silva, 2007). En esa línea retorna la rebeldía humana a aceptarse contingente y por ello se plantea una disyuntiva interna. De esta manera asoma una revelación: la soberbia humana lleva al hombre a considerarse eterno. Así es como el hablante inicia, negando su mortalidad. Por ello, la identidad está signada por la contradicción entre el deseo y la aceptación.

La segunda es una metáfora muy compleja. Se asevera que *la eternidad es la oscura bisagra que cede / un pequeño ruido en la noche de la carne*. El adjetivo “oscura” se puede relacionar con secretos o misterios, si se entiende que la eternidad es una esperanza; pero también puede significar dudosa y temible, es decir, que la eternidad se transforme en una promesa tenebrosa e incierta. La primera interpretación coge fuerza gracias a la palabra “noche”, que adherida al caso de la carne implicaría la parte final u ocaso del cuerpo, o sea, de la vida. Y la segunda lectura cobra energía gracias al ruido aludido a la bisagra, al mejor estilo de las técnicas tradicionales de las películas de terror.

En síntesis, la eternidad se vuelve algo que el hombre (compuesto de carne) se permite. Curiosamente, ella –más que una verdad– tiene toda la apariencia de un

momento de debilidad de la materia. Es una pequeña esperanza al final de la vida, a la cual el hombre está tentado a aferrarse.

3.3.2.3. Figuras identitarias y existencialistas

El tercer pareado usa metáforas que configuran al yo poético en función a una isla y una ciudad, respectivamente. La primera presenta isotopías relacionadas con la soledad, el aislamiento y la incomunicación (isla). A pesar de eso, el hombre no se detiene y lo que le da movimiento (avanza) es paradójicamente la muerte. Esta línea muestra al locutor como un ser insociable, cuya fuerza principal radica en la conciencia constante de su final. *Memento mori*, otra vez. La segunda, la ciudad, está definida por una vida que la “cerca fuertemente”. Debido a esto, aunque la voz poética se construya como un espacio desarrollado, civilizado y social, las isotopías que predominan en el verso son la violencia y la prisión. Y es, lamentablemente, la existencia misma la agente de estos sentimientos negativos. Así, pues, la civilización y todo lo que ella implica terminan por parametrar al ser humano despojándole de uno de sus derechos básicos: su libertad.

El siguiente párrafo inicia con una metáfora concisa, contundente y existencialista: yo soy nada. Esta figura retórica no trabaja sola, interactúa con el campo de la enumeración; pues, en esa búsqueda de la identidad, se escriben tres secuencias metafóricas en total. Las otras dos autoafirmaciones son el “insomnio” y “la brillante indiferencia de los astros”. La primera está relacionada con la angustia, la inquietud y la negación del descanso. La segunda, gracias a la prosopopeya de un universo que posee la capacidad de desdeñar, tiene como objetivo resaltar la nimiedad y brevedad del ser humano. Esto también se debe al contraste del humano con respecto al tamaño y tiempo del cosmos. En síntesis, se pasa de la nada a la angustia, y de esta a la insignificancia: todas, ideas terriblemente existencialistas.

El penúltimo párrafo presenta versos hilvanados aparentemente a la fuerza. Este es el que mezcla más recursos de distintos campos figurativos, y por ello se vuelve sumamente complejo. El verso 10, *desierto destino*, emplea hipérbaton para dar mayor importancia a la cualidad que al nombre. El vocablo “desierto” se usa como un adjetivo que significa solo o deshabitado; y el “destino” es un sustantivo que significa punto de llegada. El verso, entonces, se entiende como una “meta desértica”; pero la presencia de

la metonimia en el adjetivo puede dar más luces sobre la frase. Se podría pasar de la palabra “desierto” a otras isotopías contiguas como carencia o vacuidad. De esta manera, las metáforas aludidas mediante el vocablo “destino” –esperanza, inmortalidad, idealismo– perderían base para caer en el vacío. Esta lectura del verso lo convertiría en un oxímoron escondido tras otras figuras retóricas. Lo dicho cobra más sentido con los versos 12 y 13: “reconozco esa puerta / no hay otra”, en que la alusión a la puerta rompe cualquier esperanza, puesto que hace referencia de manera definitiva a la muerte.

Estos versos, que se enfrentan semánticamente, son interrumpidos por otro: “inexorable el sol de los vivos se levanta”, en que interactúan distintos campos figurativos: el de la antítesis, la metonimia y la metáfora. El primero de estos se evidencia en el hipérbaton, el cual busca resaltar la cualidad “inevitable” de la presencia del sol. El segundo tiene que ver con el “sol”, el cual funciona como una metonimia de otro día. El tercero es una metáfora (sol de los vivos) que se refiere al tiempo de la vida. De esta forma, se afirma que la vida está hecha de inevitable tiempo que pasa. Por ello, se puede aseverar que, al mejor estilo de las *vanitas* de los cuadros barrocos, esta línea enfatiza la transitoriedad de la existencia y de los bienes valorados por el hombre.

3.3.2.4. Breve adelanto de símbolos

Los siguientes dos versos mencionan una puerta, la cual es configurada con tres rasgos: 1) es reconocida: ya se le ha visto antes o ya se sabe de su existencia; 2) es arbitraria: no hay otra alternativa más que dicha puerta, se nos es impuesta; esto borra la capacidad de elegir; 3) es solo salida: por el título, se entiende que la funcionalidad de dicha puerta es lo opuesto a la entrada. En la inventio se verá cómo esto se refiere a lo fúnebre.

Los últimos dos versos se desarrollan básicamente dentro del campo de la metáfora. Por ejemplo, el verso 15 –*y una espina de sangre*– no está afirmando que la espina posea textura líquida ni la sangre pertenezca al reino vegetal, necesariamente. Lo que se realiza aquí es el cruce sintagmático de isotopías del cual hablaba Max Black. Así, los rasgos propios de una víctima, del sufrimiento y del desgarró, aludidos por la sangre, se trasladan a la espina; mientras la sangre va adquiriendo características ligadas al victimario, la violencia y la agresión, referidos por la espina. Curiosamente, en esta metáfora se establece una relación de agente y paciente, respectivamente. Esto quiere

decir que en el aspecto semántico subyace una antítesis,⁴⁰ proceso similar a lo que sucedía con “hielo primaveral”.

Por su parte, el verso 16 *en el ojo de la rosa* señala el espacio que recibirá a la espina sangrienta. Esto se refiere al centro mismo de la perfección o la belleza, pues la rosa puede ser símbolo de ambos. También se volverá sobre este verso en la inventio, puesto que dicha flor también es considerada un símbolo de vanidad.

3.3.3. Interlocutores y deíxis

El texto presenta un autor implícito con cierto gusto por el contenido complejo o hermético, pues hay varios campos figurativos que se cruzan. No sucede lo mismo en cuanto al lenguaje, ya que quizás la única palabra rebuscada sea “inexorable”; por ello, maneja un registro estándar. Además, el autor aludido por el texto es escéptico, reflexivo y crítico; así como su tono es trágico.

Asimismo, el poema construye un lector implícito culto con respecto al conocimiento de las figuras literarias y con un manejo estándar del castellano. Además, debe ser muy participativo en la lectura, pues hay digresiones, varios versos con elipsis y metáforas complejas, de aparente sencillez, que exigen atención.

El poema no presenta alocutario, pero sí un locutor en primera persona del singular, lo cual lo enlaza al monólogo. Por otra parte, se puede afirmar que existe una voz neutra, ya que puede prestarse tanto para el masculino como el femenino. Este locutor se muestra muy preocupado por su identidad, la cual está marcada por la fugacidad.

Si se escribe el proceso por el que transita el locutor al configurarse, esta sería la secuencia: primero, rebelde ante el propio final; segundo, consciente de la muerte en el camino; tercero, ciudadano en una prisión; cuarto, persona vacía; quinto, ser

40. Rosella di Paolo vierte una posible interpretación erótica sobre tal verso, al mismo tiempo que se suma a los críticos que observan una fusión entre los opuestos varelanos: “[...] lo cual no hace sino fortalecer la sugestión de que muerte y vida se prodigan mutuamente, de modo que ya ni siquiera presentan identidades propias, sino que se hallan confundiendo sus límites en una suerte de cópula o danza complementaria, dichosa o aciaga [...]” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 180).

angustiante; y sexto, insignificante. Las ligazones temáticas con el existencialismo nuevamente se ponen en evidencia.

3.3.4. Inventio: símbolos y verdades

Como ya se observó con el poema anterior, Varela desarrolla tres procesos para establecer sus *vanitas*. Se respetará el orden de tales estrategias para continuar con la exégesis.

3.3.4.1. Conservación de la puerta y la rosa

No es la primera vez que Varela se refiere a una puerta. Esta, según Olga Muñoz (2007), se presenta como un espacio de ambigüedad en la sección “Ojos de ver”, donde uno de los fragmentos bajo el título *Tàpies* dice lo siguiente: *como el mundo / puerta entre la sombra y la luz / entre la vida y la muerte*. Dicho símil plantea una confrontación de contrarios y la existencia de una abertura que permite desplazarse de un lado hacia su opuesto. En otro momento se emplea el símbolo para hablar de una transición hacia la vida, de un ingreso. Por ejemplo, *para entrar en la vida basta una puerta* (“Malevitch en su ventana” [EM]). Sin embargo, en la mayoría de veces, el orden de la transición se invierte, y se emplea como símbolo del fin de la existencia. Así lo trabajó el escultor Bernini en su Monumento funerario para el papa Alejandro VII (1673-74). No obstante, quien mejor describe este símbolo es Barbara Borngässer (2003):

Nadie ha caracterizado mejor el sentimiento ante la vida del Barroco que el poeta español Calderón de la Barca. En su alegoría escénica *El gran teatro del mundo* trasladó el tópico clásico de la “vida como un juego” a la sociedad de su tiempo: en el transcurso de la obra, el Mundo entrega a cada personaje, sea rey o mendigo, los distintivos de su estamento. El personaje entra por una *puerta*, “la cuna”, y la abandona por otra, “la tumba”. (p. 202 [la cursiva es mía])

El poema conserva, sobre todo, la valencia fúnebre del símbolo. Además, este presenta cierto suspenso, ya que se afirma que el hombre ha dejado la *puerta entreabierta*. Con la puerta en esas condiciones el texto cobra ambigüedad, pues sugiere que algo puede entrar o escapar, que se puede fisgonear hacia fuera o hacia adentro.

La siguiente línea, como complemento, ofrece más pistas interpretativas, pues se dice que el locutor es un animal que se resiste a la muerte. Esto da a entender que el

hombre no acepta del todo su final. Este verso le sirve a Adolfo Castañón para afirmar lo siguiente:

[...] la poeta accede a un pacto con la palabra, ya indiferente, así escribe para arrojar poemas a las fauces del amor o de la muerte, ese pacto nacido del descenso a los infiernos de la autoinmolación resulta en cierto modo, si no una esperanza, sí una constatación [...] de que, más allá de los nombres, más allá de la guía donde se han detallado los precipicios y sumideros del alma, la abrasiva orografía del delirio y la demencia, existe un camino. (Dreyfus y Silva, 2007, p. 95)

Castañón ve un matiz de esperanza en la poesía varelana, aunque resulte complicado encontrar cuál es ese camino que supera el *pathos* del hombre. No obstante, si se retoma la simbolización de la puerta como alusión a la tumba, como se está planteando, entonces no hay esperanza del hombre frente a ella, pero sí una resistencia, una rebelión, una negación a la realidad. Y esta no aceptación trae como consecuencia la frustración, por ende, el sufrimiento.⁴¹

En un primer momento esa puerta entreabierta de la que se hablaba podía referirse a una leve esperanza del hombre por ser inmortal, por escapar de su finitud, pero también puede entenderse como un alto que se permite el humano para reflexionar sobre su existencia. Más adelante, en otras líneas se afirmará: *reconozco esa puerta / no hay otra*. Estas palabras son contundentes. De estos versos y el anterior se obtenían las características de la puerta-tumba mencionadas en la elocutio: es reconocida, es impuesta y es mortuoria. Y ante su inminente presencia o arribo, al hombre solo le queda la aceptación de ella. No le queda más que reconocerse como un ser contingente más en la tierra.

Por otro lado, el último verso restaura una vanidad tradicional: la rosa. Esta posee variadas connotaciones simbólicas. Puede referirse a la amada, la belleza, la juventud, la Virgen María o incluso la poesía. Este símbolo no ha escapado a la lírica peruana, pues varios han cantado a la rosa, tal ha sido el caso de Martín Adán: *La rosa de la espinela*, Xavier Abril: *La rosa escrita* o Alejandro Romualdo: “Poética”. Cirlot

41. Esta parte muestra todo el sentimiento trágico de la vida de la que hablaba Miguel de Unamuno, precursor español del existencialismo, y que Varela leyó de pequeña.

(2006) plantea que es un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Ella puede identificarse con el centro místico, corazón o la mujer amada.

Varela respeta a la rosa como símbolo de belleza, lo cual no suele ser típico en su lírica de gran carácter desmitificador.⁴² En esta ocasión solo se la victimiza: “hielo primaveral / y una espina de sangre / en el ojo de la rosa”. El vocablo “ojo” alude al centro mismo de la rosa. De esta manera, tanto la muerte (hielo) como la violencia (espina de sangre) avasallan a la hermosura / perfección para resaltar que esta es otra idea que se caracteriza por lo efímera.

3.3.4.2. La resemantización de la muerte helada

En la última estrofa se emplean un símbolo que ha sido sometido a una renovación semántica: *hielo primaveral*.

Cirlot (2006) se refiere a su simbolización en oposición al agua. Si el agua está ligada a las ideas de fecundidad material y terrena, entonces, el hielo representa la “congelación” de su significado simbólico y la petrificación de sus posibilidades. O sea, el hielo sería el estancamiento de la fertilidad, la negación de la vida. En síntesis, este elemento también es un símbolo ligado a lo fúnebre.

Di Paolo afirma lo siguiente: “[...] este es aquí ‘hielo primaveral’, es decir, nacimiento, crecimiento, floración. La muerte albergaría entonces las mismas pulsiones asociadas con la vida, de modo que su parentesco quedaría en evidencia” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 179). Obsérvese que la investigadora ha asociado al hielo con la muerte.

Tomando esta nueva lectura, el oxímoron “hielo primaveral” se enriquecería, pues la muerte llega en la primavera como si arribara en plena vida, en plena juventud, en pleno auge. Su llegada irrumpe sin importar el estado de dicha (primavera) ni la belleza humana en su máximo esplendor (rosa).

3.3.4.3. La innovación del animal y la bisagra

42. Como ejemplo de su crítica a la belleza institucionalizada se puede revisar “La rosa desmitificada en ‘A rose is a rose’ ” de Camilo Fernández Cozman (2010).

El segundo verso: *soy un animal que no se resigna a morir* se asocia a lo que afirma Violeta Barrientos: “No es grato reconocerse de la familia animal y es preferible creerse a imagen y semejanza de Dios” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 223). Este verso muestra la misma resistencia del hombre ante la muerte que ya se había apreciado en “Lección de anatomía”.

No obstante, aunque el animal puede ser una sinécdoque de género-especie, mediante él Varela consigue un aporte a las *vanitas*. En esta ocasión se puede afirmar que el animal es un símbolo de la verdad oculta que busca ser revelada.

Edgar O’Hara (1983), por su parte, ya había notado la importancia del animal en Blanca Varela como un elemento relacionado al develamiento de la verdad:

Pues bien, la sutileza con que Blanca Varela ‘voltea la página’ e ingresa por el mundo de las apariencias esa realidad en continuo estado de alerta, está apoyada en un recurso que la poeta se ha encargado de encubrir una y otra vez. La puerta de entrada, pues, a esa realidad está en el mundo animal... (p. 19)

En este poema, la verdad es aquella a la que el hombre pone resistencia, esa oposición a la puerta-tumba o al hielo fúnebre: la verdad negra de la estirpe humana es su mortalidad. En sentido inverso, si el humano no asume su condición de animal, entonces encubrirá la realidad y terminará por construirse apariencias, paliativos, tranquilizantes o mentiras, a los cuales asirse, incluso de manera colectiva. Así fueron considerados el amor y la ciencia en “Lección de anatomía”, y así son vistas la belleza, la eternidad y la civilización en esta oportunidad.

Por otra parte, otra vanidad acuñada por Varela es la bisagra, que simboliza la fragilidad humana. Este elemento también lo había trabajado en el poema anterior: *las bisagras silenciosas cediendo / lagrimeando tornasol*, pero se ha optado por mencionarlo recién, por cuestión de espacio. Este objeto, que representa una actitud humana, alude al temperamento que cede, a la lucha que empieza a mostrar indicios de rendición, principalmente cuando a lo que se enfrenta es la muerte.

“Escena final” dice: *la eternidad es la oscura bisagra que cede / un pequeño ruido en la noche de la carne*. Estas líneas ya fueron analizadas en la elocutio y se planteaba que el hombre, ante la inminencia del final de su vida, se permite creer en la

eternidad. Asoma en él un resquicio de esperanza motivado por sus miedos, que lo muestran como un ser endeble.

Partiendo de esta última creencia, el “sol de los vivos” también podría ser una alegoría o símbolo que haría alusión al ansia desesperada de creer en un ser supremo. No obstante, recuérdese que Varela suele asociar la luz con el engaño (desde sus primeras obras). Por ende, la creencia en la divinidad (sol) sería un camino falaz para superar nuestra fragilidad.

También será muy útil realizar una breve comparación entre dos poemas de EM. En “Escena final”, la creencia en la eternidad aparece ante la cercanía de la muerte; y en “Malevitch en su ventana”, dicha creencia surge motivada por el retorno del ser amado “con un pequeño rectángulo de eternidad entre las manos”. Curiosamente, el primer poema relaciona la eternidad con una “bisagra que cede un pequeño ruido ante la noche de la carne”; y el segundo la asocia con una esperanza de “delgado resplandor abstracto”. Obsérvese cómo las referencias a la eternidad se ligan a metáforas frágiles, lo cual intenta mostrar que dicha idea solo germina ante un lapso de debilidad humana.

Si se asocia la bisagra al animal, es decir, la fragilidad humana a la realidad oculta, se obtendrá el develamiento de una verdad y, al mismo tiempo, el desenmascaramiento de una mentira social. He aquí la conclusión: la conciencia de nuestra fragilidad humana conduce al idealismo de la inmortalidad como una trampa tranquilizadora.

3.3.4.4. Crítica a la civilización

Las vanidades tenían como principal función criticar la escala de valores de su sociedad porque, desde el punto de vista del artista, estos no serían verdaderamente trascendentes, relevantes o importantes. Y, básicamente, la omnipresencia de la muerte los lleva a la insignificancia.

Las ideas desacreditadas por este poema son la belleza, la eternidad y la civilización. De los dos primeros ya se trató con anterioridad por su interrelación con las *vanitas*, pero es necesario tratar sobre la última, aunque no se ligue con dicho género pictórico.

La civilización se liga a otras ideas, tales como la modernidad, el desarrollo, el progreso, la alta cultura. Se la ha opuesto tradicionalmente a la barbarie, como se aprecia en el contacto que tienen Ulises y Polifemo –en la literatura clásica– o el de Santos Luzardo frente a Doña Bárbara –en el regionalismo latinoamericano–. Por lo general, es una idea institucionalizada como positiva.

No obstante, la metáfora que se refiere a ella es (soy) *o una ciudad ferozmente cercada por la vida*. De esta manera, la existencia se vuelve agente de violencia y cerco sobre el individuo que la vive. El hablante se identifica como un escenario progresista, civilizado y social, pero no necesariamente feliz, sino más bien encasillado e intimidado.

La desmitificación de la civilización como valor positivo se evidencia al hacer del locutor una víctima de agresión y prisión. Estas dos isotopías atentan contra derechos universales de la persona que tan arduamente han costado a la humanidad: la integridad y la libertad. En otros términos, la civilización y todo lo que ella implique terminan por atentar contra el mismo hombre que la crea, ya que lo lleva a parametrar al ser humano despojándole de sus derechos básicos.

3.4. Las vanidades de la juventud, la belleza, el poder y la soberbia en “Claroscuro”, y el retorno al animal

Modesta Suárez (2003) también ha realizado un análisis de este poema y lo ha relacionado con la pintura; al punto de considerarlo un autorretrato. En otro momento establece una ligazón entre la lírica varelana y la pintura barroca a partir de un fragmento del mismo texto: *como en los viejos cuadros / el mundo se detiene / y termina / donde el marco se pudre*.

Ya que Suárez no se explaya en la relación del poema con las *vanitas* –solo la menciona–, será fructífero ahondar en ello. A continuación, “Claroscuro”:

*yo soy aquella
que vestida de humana*

I

*oculta el rabo
entre la seda fría
y riza sobre negros pensamientos 5
una guedeja
todavía oscura*

*o no lo soy aquí
sino en el aire nublado del espejo
mirada ajena mil veces ensayada 10
hasta ser la ceguera*

*la indiferencia el odio
y el olvido
en la fronda de sombras y de voces
me acosan y rechazan 15*

*la que fui
la que soy
la que jamás seré
la de entonces*

*entronizada entre el sol y la luna 20
entronizada
me contempla la muerte
en ese espejo
y me visto frente a ella*

*con tan severo lujo 25
que me duele la carne
que sustento*

*la carne que sustento y alimenta
al gusano postrero*

que buscará en las aguas más profundas 30
dónde sembrar
la yema de su hielo

como en los viejos cuadros
el mundo se detiene
y termina 35
donde el marco se pudre

3.4.1. Dispositio

El poema está distribuido en ocho estrofas; no obstante, no son todas divisiones rígidas de sentido, ya que incluso hay encabalgamientos que los conectan. Ejemplo: “y me visto frente a ella / con tan severo lujo”. Además, está escrito en verso libre, pero con predominio del verso corto.

Por otro lado, será necesario segmentar el poema para una mejor comprensión de la coherencia estructural del texto. Estas secciones serán tituladas según sus ejes temáticos, y son los siguientes:

Primero: configuración de la hablante como un ser animal, contradictorio y temporal. Esta sección abarca desde el inicio hasta el verso 19, divididos en cuatro estrofas.

Segundo: conciencia de la muerte, frente al espejo. Este fragmento se extiende desde el verso 20 hasta el 27, separados en dos estrofas.

Tercero: la configuración del hombre y del mundo como espacios de corrupción. Esta parte abarca nueve versos, desde el 28 hasta el final del texto, agrupados en dos estrofas.

La segmentación responde exclusivamente a los contenidos. De esta manera, en un principio, se desarrolla una búsqueda algo confusa de la identidad, la cual parece fracasar. Luego, en dicha búsqueda se entromete la figura de la muerte, la cual acosa a la hablante. Y, finalmente, el deterioro emerge triunfante sobre todo ser viviente. En

otras palabras, el poema se desarrolla “tenso entre autorrepresentación y valoración por una parte, y vacuidad de la vida por otra” (Suárez, 2003, p. 170).

Desde el punto de vista del título, “Clarooscuro” se asocia con las artes plásticas. Dicho título remite al lector a la técnica pictórica consistente en el contraste fuerte de luz y sombra, pero también servía para resaltar ciertas imágenes y dar volumen a las formas. Además, tanto la apertura como el cierre, en que se alude a un cuadro, ofrecen un marco pictórico al poema.

El título “claroscuro” es también una palabra compuesta, y desde el mismo nombre se alude a uno de los campos figurativos más resaltantes en la poética varelana: la antítesis. Al igual que la técnica pictórica mencionada, el poema presenta oposiciones marcadas, sobre todo, en los dos primeros segmentos del texto. El primero inicia con certezas y luego cae en la incertidumbre; como si ante la claridad venciera la penumbra. Asimismo, asoman otros contrarios como la humanidad versus la animalidad y la mirada contrastada con la ceguera. También se hallan la vestimenta versus la carne y la vanagloria contra la caducidad. En resumen, desde el título, la configuración del poema está marcado tanto por las referencias pictóricas como por la lucha de contrarios.

3.4.2. Elocutio

La Retórica General Textual de Arduini, de la que ya se habló en el primer capítulo, es el texto básico que ayudará a comprender el universo poético de Varela. En esta ocasión se procederá a analizar los campos figurativos presentes en el texto, pero ceñidos a los ejes temáticos en que se dividió el poema.

3.4.2.1. Las trabas del autorreconocimiento

La primera parte del texto está conformada por cuatro estrofas. La primera emplea varios campos figurativos. El de la metáfora se nota en el segundo verso cuando se da a entender que la humanidad puede ser una vestimenta y, por ende, se torna en un accesorio que nos cubre, y que mostramos. La otra metáfora se asocia con el hipérbaton (campo de la antítesis): “y riza / sobre negros pensamientos / una guedeja”. Gracias a dichas figuras, los pensamientos se colman de negatividad o de ausencia de claridad, al mismo tiempo que otorga ideología al color negro.

Otro campo figurativo que participa en esta estrofa es la sinécdoque de parte-todo: “rabo-animal”⁴³ del tercer verso. Lo animal es aquello que intenta ser encubierto, pero le es inherente al yo poético. Por otro lado, también se hace uso del campo de la metonimia en el verso cuarto: “entre la seda fría”. Así, el vocablo “seda” hace referencia a la prenda. De esta forma, mediante ambos campos figurativos, se manifiesta el reconocimiento del sujeto poético como un ser animal y, al mismo tiempo, se aprecia que hay dos elementos que tienen como función velar dicho carácter: la humanidad y la vestimenta, es decir, la piel y la ropa.

En la segunda estrofa también destaca la metáfora: “el aire nublado del espejo”. De esta manera, el aire nubloso es una forma de reflejo, a la vez que el espejo se caracteriza por devolvernos una imagen borrosa. Así, el autorreconocimiento se liga fuertemente a la confusión. Por otro lado, otra figura del mismo campo es la hipérbole: “mil veces ensayada”, y esta frase asocia la imagen de uno mismo con la actuación, la simulación o la falsedad. Además, la hipérbole interactúa con el campo de la antítesis: “mirada ajena mil veces ensayada / hasta ser la ceguera”. Una mirada que se caracteriza por no ver termina por caer en una paradoja. Por otro lado, la hipérbole busca resaltar que lo artificial del “ensayo” solo obstruye la vista, y además nos aliena (mirada ajena). En resumen, todo esto afirma que el individuo verdadero se mantiene en tinieblas, por ende, todo lo que se ve no es de fiar.

Otro campo figurativo presente es el de la elipsis, mediante el empleo del zeugma, pues se omite al sujeto del cual se afirma que es una “mirada ajena mil veces ensayada”. Debido a ello, el lector ingresa en una encrucijada. ¿Debe asociar este verso 9 con el espejo o con la voz poética? ¿Con cuál de los dos cierra la metáfora? En este momento, dicha ambigüedad permite que el lector participe en la construcción de sentido y decida qué elemento lo llevará a la ceguera.

La tercera estrofa también presenta una metáfora: “fronda de sombras y de voces”. De esta manera, la espesura de la fronda no se forma por las hojas, sino por el desconcierto visual y sonoro. Sin embargo, la estrofa está regida por el campo de la antítesis, ya que el hipérbaton “la indiferencia el odio / y el olvido / en la fronda de sombras y de voces / me acosan y rechazan” pone de relieve, nuevamente, el reino de la

43. Modesta Suárez (2003) plantea en su análisis del mismo poema que el rabo es una metonimia, debido a que ella lo asocia con “perro” y no con “animal”.

confusión, antes que las acciones de acoso o rechazo. Esto se debe a que el complemento circunstancial de lugar antecede a los verbos. De esta forma, se refuerza la idea de que el caos, lo borroso o la imprecisión determinan el nuevo intento por configurarse a sí mismo.

La cuarta estrofa ya fue estudiada por Martin Horna (2013) en el apartado “De Quevedo en ‘Claroscuro’”.

En cambio, en el poema de Varela, el locutor es femenino y cuando busca la identidad se (auto)construye dentro del mismo campo figurativo de la repetición —usando también el polipote—; pero esta vez resaltando a la anáfora. Esto conduce a un efecto contrario al verso anterior, ya que al prevalecer el artículo definido “la” se logra individualizar a tres “yo”, es decir, se obtiene un desdoblamiento triple: la del pasado, la del presente y la del futuro (imposible), las cuales son tres personas en el mismo cuerpo del hablante. Por ende, aquí se nota una marcada disgregación interna en la voz poética. (p. 117)

En síntesis, mediante el campo de la repetición, se desarrollaban desdoblamientos y fragmentaciones. Y servía para llamar la atención sobre una identidad —especialmente la del siglo XX— desintegrada internamente. A lo estudiado en dicho apartado, se debe añadir que esta estrofa remata el desdoblamiento femenino tornándolo cuatripartito y priorizando una identidad que se adecuaba a su circunstancia: “la de entonces”. Por otra parte, la cuarta estrofa desarrolla, además, el campo de la elipsis, a través del asíndeton. Esto da potestad al lector de seguir sumando fragmentaciones a una identidad de por sí ya diversa y que no acaba de delimitarse (o no cesa de buscarse).

3.4.2.2. Los efectos de ver a la muerte en el espejo

La segunda parte del texto está conformada por dos estrofas y presenta un giro temático. A continuación se dará más detalles.

La quinta estrofa inicia con una conjunción entre la antítesis y la repetición, mediante la presencia del hipérbaton y la anáfora, respectivamente: “entronizada entre el sol y la luna / entronizada / me contempla la muerte”. De esta manera se resalta la circunstancia del locutor, el cual se ubica a sí mismo empoderado en un espacio regio y celestial: inalcanzable. Por otro lado, estos tres versos también se vinculan con el campo de la elipsis, pues no se sabe a ciencia cierta quién se halla entronizada: ¿el locutor femenino o la muerte? Obsérvese que esta anfibología o doble sentido es un recurso que

usa Varela nuevamente ligada a la elipsis, al mismo tiempo que la relaciona con una técnica gozada por los conceptistas. Volviendo al tema, sea una acción del locutor o sea una prosopopeya de la muerte, hay un reconocimiento visual de la muerte encerrada en un espejo. Y esta sola presencia fúnebre funciona como contrapunto violento a la actitud ensoberbecida del yo poético.

Además de ello, dentro del campo de la metáfora, el locutor emplea una sinestesia cuando afirma que se viste con “severo lujo”. De esta forma, se otorga dureza en el trato a la ostentación; y llega a tal punto la severidad que, mediante una hipérbole, la soberbia (lujo) causa dolor en la carne. Así pues, debido a la contemplación de la muerte, el sujeto salta de la jactancia al padecimiento, de la vanagloria al dolor.

3.4.2.3. La atmósfera decadente del final

La tercera parte del poema está conformada por las últimas dos estrofas. La penúltima se inicia dentro del campo de la repetición, pues se emplea el pleonismo para recoger el aliento de los dos versos anteriores. La función de esta figura retórica está dirigida al reforzamiento de una idea: el hombre es el fundamento de la carne. Es decir, que el hombre mismo alimenta a parte de sí: el cuerpo. El yo poético se ubica en una posición jerárquica vertical de superioridad sobre la parte física que la conforma. Así, se establece una relación de dependencia.

No obstante, y en relación con el campo de la metáfora, otro ente surge con más poder que la hablante: el gusano, ser grotesco que en su dieta lúgubre incluye al cuerpo humano. Y que además posee la capacidad de hurgar en lo más recóndito –aludido mediante la metáfora de las aguas profundas– y de colocar un brote de hielo⁴⁴ donde la vida se oculte. Es decir, se convierte en una especie de ángel de la muerte, y nada escapa de él.

Finalmente, la última estrofa se redacta como si fuera una sentencia reflexiva. En este segmento están presentes los campos figurativos de la metáfora y la antítesis. El primer campo se aprecia así: “el *mundo* termina (...) donde el *marco* se pudre”, lo cual obliga al lector a comprender la vida o el entorno en los criterios de una obra pictórica.

44. Alusión a la muerte, como se verá más adelante.

Asimismo, la realidad no solo acaba, sino que se pudre, acción que degrada al momento final.

El segundo campo se aprecia mediante el hipérbaton, el cual interactúa con el símil, los cuales intiman en toda la estrofa. Incluso, si se reestructuraran los versos se obtendría una doble comparación: “el mundo se detiene *como* en los viejos cuadros” y “el mundo termina, *como* en los viejos cuadros, donde el marco se pudre”. En ambos casos, los verbos (detener y terminar) se someten a ser comparados. En el primer símil, el verbo destaca dos ideas: la finitud del mundo todo y el detenimiento del tiempo; y, en la segunda comparación, el verbo pone de relieve la decadencia del final y la corrupción de las cosas, figuradas también por la descomposición del marco.

3.4.3. Interlocutores y deíxis

El texto construye un autor implícito filosófico y reflexivo, pero con un tono pesimista y desencantado del universo y de sí mismo. Por otra parte, muestra cierto conocimiento pictórico y cultura lingüística. Este autor implícito, aunque con interioridad femenina, representa al hombre universal. Ana María Gazzolo también aprecia esto cuando afirma: “Habla desde el auténtico meollo de sí misma, asumiendo la voz de la estirpe humana” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 83).

Por su parte, el lector implícito construido es alguien que debe manejar un nivel superestándar del lenguaje; pues, además de la comprensión de figuras literarias, debe entender ciertos vocablos rebuscados como guedeja, fronda, postrera o yema (esta última palabra, en una acepción poco usual). También debe conocer algo de pintura para asociar la técnica del claroscuro con los contrastes que hallará en el poema. Además, este lector debe ser consciente de que será partícipe de la construcción de sentido durante la lectura.

Desde el punto de vista de la enunciación, el texto no presenta un alocutario; por ello, nuevamente tiene apariencia de monólogo. Además, presenta un locutor femenino, el cual se ubica, predominantemente, en tiempo presente. Esto ayuda a que se entienda que se está enunciando desde la época en que se vive. En cuanto al empleo del lenguaje, el locutor ha usado el estilo enunciativo, cuya principal función es la de transmitir

información de forma objetiva. De esta manera, negando o afirmando, la intención del locutor es aunar la emoción y el conocimiento.

En cuanto a la deíxis, en la primera estrofa, el locutor se ve a sí mismo como alguien lejano:

*yo soy aquella
que vestida de humana
oculta el rabo
entre la seda fría
y riza sobre negros pensamientos
una guedeja
todavía oscura*

Para ello se usará un pronombre demostrativo (aquella). Este desdoblamiento solo es espacial, pues los verbos en tiempo presente (oculta y riza) descartan la distancia temporal. Ese *álder ego*, otro yo, en un primer momento enfrenta un conflicto entre el ser y el parecer (animal-humano). Asimismo, en otro momento se liga a una metáfora tradicional en referencia a la juventud: guedeja todavía oscura (en negación a la presencia de las canas, símbolo de ancianidad), muy parecida a la que solía usarse en el *carpe diem*. En el Renacimiento se cantaba a la idea de aprovechar la energía y belleza de la juventud, se exaltaba al vitalismo. Por su lado, Varela se refiere también a la juventud, pero, esta vez, su lado vanidoso (rizar) se asocia a pensamientos negativos. No obstante, a pesar de la distancia que emplea para desdoblarse, la voz poética se reconoce dentro de dichos rasgos. Es decir, se reconoce como una mujer (o un humano) joven aún, cuyas principales preocupaciones son el disimulo de su animalidad y lo oscuro de sus pensamientos.

En la segunda estrofa la hablante realiza un giro espacial, pues niega el “aquí” para reubicarse en el área de un espejo. Este será, a partir de ahora, el nuevo espacio que cobre relevancia; pues, a través de él, el locutor femenino se reconoce.

Lamentablemente, este medio está rodeado de confusión, caos y falsedad. Al mismo tiempo, aparecen sentimientos entremezclados como la indiferencia, el odio y el olvido. A todo ello se le suma la mirada cuatripartita y fragmentada de sí misma. Y es

en este nuevo espacio poblado de caos e incertidumbres, el espejo, donde se observará con total claridad solo una certeza: la presencia de la muerte. Justamente, la conciencia de ella cobrará protagonismo hasta el final del texto y llevará el poema de un plano individual a uno más universal.

3.4.4. Inventio

Finalmente, resulta importante observar el sentido del poema y ponerlo en diálogo con los anteriores aspectos del análisis. A continuación se verá la última parte del desarrollo analítico de “Claroscuro”.

3.4.4.1. La identidad dispersa e inasible

“Claroscuro” es una excusa para hacer consultas sobre la propia identidad. Lamentablemente, lo que abunda en dicha búsqueda ansiosa del hombre del siglo XX, lo que determina a este ser humano, a partir del poema, es la oscuridad, el disfraz, el caos, la confusión, la simulación, la alienación, la ceguera y la fragmentación.

Asimismo, los encabalgamientos, las metáforas, la anfibología, los desdoblamientos, las fragmentaciones, etc. de “Claroscuro” llevan a considerar al hombre como un ser cuyos esfuerzos por definirse –ya sea humano, civilizado, joven, artificial o ensoberbecido– terminan por engañarlo.

Por lo anterior, Modesta Suárez (2003) dice que en este poema hay una afirmación de la identidad con ambivalencias y dualidades. Asimismo, Rosella di Paolo asevera: “Es un hecho que la obra de Blanca Varela encarna dramáticamente [...] la naturaleza polisémica y equívoca de la poesía [...] para reproducir sobre caliente nuestra naturaleza fragmentada e inasible” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 180). Todo esto quiere decir que las primeras estrofas generan un clima de terrible fluctuación acerca de lo que es el ser humano.

3.4.4.2. La denuncia del rabo y el desengaño de la juventud

En casi la mitad del poema cobra protagonismo la dualidad del ser y el parecer, así como la incertidumbre. Varela utiliza estas referencias para interpelar severamente al hombre acerca de su falsedad en la búsqueda de sí mismo. Esta idea está apoyada por

una sinécdoque del poema y que, curiosamente, emplea en una entrevista cuatro años antes de que se publicara EM. En dicho encuentro, Cesáreo Martínez (1989) le comentó que muchos veían en su poesía un desenmascaramiento doloroso de las cosas falsas, incluso del lenguaje poético. A ello Varela respondió:

Porque a veces yo digo las cosas duras, ¿no? Hay una especie de desmitificación del lenguaje para acercarme justamente a la verdad, Porque en el lenguaje poético hay una especie de ocultar la verdad. Esto yo lo había visto desde la infancia. Yo era una niña seguramente insoportable. No era muy habladora; más bien era retraída y tímida. Pero cuando decía algo era lapidario, exactamente había visto la cosa... el rabo del animal que todos tapan bajo el vestido elegante, ¿no es cierto? (p. 205)

Y es justamente esta la intención del poema: la interpelación al prójimo cuyo fin es el desenmascaramiento. Esa verdad incómoda y dolorosa, negación de la hipocresía social, está ligada al símbolo del rabo, que no tiene que ver con una involución, sino con una verdad primigenia, es decir con el origen o la originalidad, lo opuesto a lo artificial. Y para llegar a ello hay que desconfiar tanto de la interacción social como del proyecto civilizador –aludidos en la vestimenta–, así como de la sobrevaloración de nuestras capacidades humanas –sugeridas en la humanidad que cubre al animal–

Una de las formas de desenmascaramiento que emplea Varela se logra mediante la desmitificación, por ejemplo, de la que se refiere a la juventud. Dicha edad se suele asociar al vitalismo, la alegría y el esplendor, como sucedía con el *carpe diem*. Ese tópico latino resaltaba lo pasajero y hermoso de la juventud; por eso mismo, debía aprovecharse para la felicidad antes de la llegada de la vejez, la cual era equivalente a la declinación de nuestras energías y aspiraciones. No se ha cambiado mucho la perspectiva sobre ambas edades; por el contrario, la modernidad se ha encargado de acentuar sus oposiciones, al punto de que las personas busquen prolongar al máximo la juventud gracias a los avances médicos y tecnológicos; o que existan industrias que idealizan y globalizan la imagen positiva sobre dicha edad.

El poema se ubica en posición adversa a tal imagen. No la ensalza, sino que la ubica en la lista de falsedades de la primera estrofa que ocultan alguna verdad más profunda. Dichas mentiras son “vestida de humana”, “entre la seda fría” y “riza sobre negros pensamientos / una guedeja / todavía oscura”; es decir, la humanidad, la vestimenta y la juventud, respectivamente. A esta última, además, la ensombrece,

frivolizándola, colmándola de ideas oscuras o negativas. Así, confronta la tradición optimista de dicha edad.

3.4.4.3. La conservación del espejo, el lujo y el cuadro

Por otro lado, los elementos que determinan al ser humano definitivamente, y que no dan pie a ningún debate, son la finitud y la corrupción material. Y aunque esta idea se relacione con el existencialismo,⁴⁵ también se la puede vincular con las *vanitas*.

Uno de los símbolos de las *vanitas* que se restituye, nuevamente, es el espejo. Acerca de él, Borngässer (2003) dice lo siguiente: “Como personificación, la Vanidad aparece en la mayoría de los casos como mujer con un espejo, haciendo clara referencia al pecado de la soberbia” (p. 202). El poema claramente alude a una voz femenina entronizada y expectante de su propia imagen frente a un espejo, como en las pinturas barrocas ya citadas anteriormente en que aparece Venus contemplándose en su reflejo. Este símbolo también se asocia a la belleza y la juventud: razones para sentir soberbia en una sociedad que valore ello.

Asimismo, podía estar relacionado con el desengaño. Cuando esto último sucedía en las pinturas, había elementos fúnebres que lo acompañaban:

Por lo general, las pinturas de *Vanitas* incluían un personaje mirándose en un espejo, el cual devolvía una imagen cadavérica. Otras veces es la propia muerte la que sostiene el espejo que usan los vanidosos, o bien ella ronda por ahí con la hoz y una vela que está por apagarse. (Ferreiro y Kraselsky, 2006, p. 47)

Además, recuérdese que el espejo podía estar ligado al autorreconocimiento, según una de las simbologías explicada por Juan-Eduardo Cirlot (2006). Pues bien, el poema pone en actividad las tres simbolizaciones del espejo: la búsqueda identitaria, la referencia a la vanidad y el desengaño asistido por la imagen de la muerte.

La segunda *vanitas* restablecida es el lujo, el cual está relacionado con la ostentación de la riqueza y el poder. Conjuntamente al boato, el adjetivo “entronizada” también se liga al poder terreno. Recuérdese que el barroco es, según José Antonio Maravall (1975), la época del brillo, la cual se ponía de manifiesto cada vez que se

45. Su ligazón a dicha corriente se hace evidente en varias ocasiones. Una de ellas fue una entrevista ofrecida a Silvia Cherem (2001): “Conviví muy de cerca con los existencialistas y arraigaron en mí el dolor de existir y el compromiso con la vida.”

produjera una aproximación a la Iglesia, la monarquía o los más altos señores. En otras palabras, de esa forma se aludía a los poderes terrenales. De esta manera, sea Varela o sea el barroco, las glorias de este mundo se tornarían banales ante el poder arrasador de la muerte.

Otro caso restituido tiene que ver con la concepción que se tiene del mundo, el cual es visto como un cuadro. Los cuadros, sobre todo, los retratos, eran símbolos de la vanagloria. He aquí la tercera vanidad recuperada.

Resulta necesario recordar que la tradición barroca, según José Antonio Maravall (1975), asocia las imágenes que se tenía del mundo con los tópicos de *locura del mundo*, *el mundo al revés*, *confuso laberinto*, *la gran plaza*, *el mundo como mesón*.⁴⁶ A estos se añaden las referencias literarias de la vida como *juego* o el mundo como *teatro* (además del *sueño*). Obviamente, ellas tenían su razón de ser. Por ejemplo, el mundo al revés llevaba una carga de protesta social, pues era una sátira al presente; el confuso laberinto se relacionaba con una época marcada por el desorden y el extravío. Estrategia similar establece “Clarooscuro”, poema que actualiza la cosmovisión del *mundo como viejo cuadro*.

como en los viejos cuadros
el mundo se detiene
y termina
donde el marco se pudre

Estos versos retoman el *memento mori*, pues es una existencia que no deja de recordar la guadaña, y, aún más, se torna pesimista al ligar el tiempo de la vejez con la putrefacción. Este fragmento parece imitar los *Ejercicios espirituales* en su contemplación de lo pasajero, así como también se intenta aplicar la sabiduría del desengaño. Los versos aluden y actualizan elementos del barroco para mostrar su particular cosmovisión de la realidad.

Las pinturas entraban dentro del género de las vanidades ya que, por un lado encarnaban las ambiciones de los artistas y, por otro lado, se habían convertido

46. Se puede revisar el cap. 6 “Imagen del mundo y del hombre”. En él se explaya acerca de por qué al mundo se les otorgaba dichas relaciones.

en artículos de lujo ambicionados por prósperos clientes que disfrutaban de su belleza y condición. Vanidad de los pintores pero sobre todo vanidad de la pintura como parangón con el mundo, pues se trata de dos campos, lienzo y mundo, en los que la ilusión, el engaño, la trampa, el fraude son los términos empleados para hacer referencia a su condición (Vives-Ferrándiz 244).

El símil se encarga de recuperar e intensificar el símbolo. Estos recursos literarios establecen una mirada del mundo que se habita y la vida que se recorre bajo los parámetros de un cuadro. Esta pintura está cargada de rasgos como la inacción (detiene), el término y la descomposición (pudre), para llevarnos a pensar la vida, más que como algo ilusorio, como algo finito y de creciente decadencia.

3.4.4.4. La iteración de cuatro símbolos varelanos

A los símbolos tradicionales, la poeta suma un proceso de innovación semiótica. Es decir, desarrolla una resimbolización al tomar elementos tradicionales y reformularlos, ya sea en el plano del contenido o en el de la expresión. Una manifestación de ello es el gusano. Se debe recordar que este animal tenía que ver con la inanidad del mundo y, en los bodegones, se solía referir a él mediante una fruta horadada.

Varela, por su lado, le da un matiz carnívoro, y su voracidad se acrecienta al punto de tornarse fúnebre. Un cuerpo inerte es necesario como alimento para otro ser que debe continuar la vida. En este caso, el gusano no representa únicamente lo efímero o lo contingente, sino que se alude a la proyección de una nueva vida, después de la muerte de otra.⁴⁷ Por lo tanto, se activan la corrosión y el vitalismo, como sucedía en “Lección de anatomía”: el gusano es símbolo de la fugacidad vitalista. Esto estrecha lazos con lo afirmado por Juan-Eduardo Cirlot (2006) en su *Diccionario de símbolos*, en el cual se dice que el gusano es símbolo de la muerte relativa, pues es un exponente de la “energía reptante y anudada” (p. 232).

Recuérdese que el poema dice que el gusano buscará dónde sembrar la yema de su hielo. Si se considera que una acepción del vocablo yema asociado a la zoología dice

47. Esta idea se alude en otros dos poemas de distintos libros: “Tú, gusanito, gusaboca, gusaoído, dueño de la muerte y de la vida.” (“Auvers-sur-Oise”, de Valses y otras falsas confesiones); y “vino el hombre / y devoró al pájaro / vino el gusano / y devoró al hombre” (“Justicia”, de Canto villano)

que es la protuberancia del cuerpo de ciertos animales, como gusanos, que se desarrolla hasta constituir un nuevo individuo, entonces se refuerza la reformulación del gusano como un ente de corrosión y generación de vida, al mismo tiempo.

Otra resimbolización, pero ya en el plano de la forma, es el hielo. Este elemento retoma la idea de la muerte, como se apreció en el poema “Escena final”, y resulta ser el equivalente varelano de la calavera barroca. Si García Lorca personifica a la Muerte mediante una mendiga en *Bodas de sangre*, Varela, por su parte, la cosifica a través del hielo. Este se relaciona con la frialdad de la muerte, en oposición al calor de la vida, y a la cual no se le escabulle nada. También es mencionado con la misma connotación sombría en otro poema: “el pulgar de hielo / levanta el párpado / y coloca una gota de oscuridad” (La muerte viste a la novia”, de EM).

Además de los procesos ya mencionados, Varela también aporta símbolos. En “Claroscuro”, Varela escoge la carne como símbolo del cuerpo triunfal y sufriente.⁴⁸ Si se desea asociar esta idea con algo religioso, la carne, esta vez, no estaría relacionada ni con el “placer de la carne” ni con las prohibiciones aludidas al alimento en Semana Santa. Si se toma una referencia religiosa, la más cercana sería: “Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros” (Jn. 14, 3). Si la deidad concretiza todas las virtudes al encarnarse, también como contraparte sentirá el dolor, el hambre, el frío, la miseria, la duda. En síntesis, si este elemento es la parte material del ser humano y a través de la carne se percibe el mundo, eso explicaría muy bien por qué los poemas de EM –y los de la gran mayoría de sus poemarios– están marcados por la caducidad, el sufrimiento e, incluso, la descomposición. Por otro lado, el aspecto triunfal de la carne se relaciona con la perpetuidad de la especie humana, como ya se afirmó antes.

A este elemento se le debe sumar otro símbolo: el animal, aludido mediante la sinécdoque del rabo, y que aparece en otros poemarios. Recuérdese que esto se ligaba al desenmascaramiento. Ana María Gazzolo asevera que en la lírica varelana hay una voz poética que adquiere la forma de un animal y su aparición se relaciona con el

48. Esta idea coincide con una frase interpretativa de Violeta Barrientos sobre un verso de “Camino a Babel”: “el tiempo está hecho carne y la carne es la cruz que llevamos” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 224). La cruz se relaciona tanto con la pasión como con la superación de ella. De la misma manera, la carne, a pesar de ser transitoria y dolorosa, también es triunfal.

cuestionamiento al propio yo. Además, mediante dicha identificación, el poema pone énfasis en la vida, la degradación y el deterioro de las condiciones de la existencia humana. (Dreyfus y Silva, 2007). De esta manera, la renovación simbólica del animal haría referencia al cuestionamiento de una verdad oculta, la cual puede ser negada o ignorada por el humano (en su aspecto intrapersonal o interpersonal).

A esta idea debe añadirse otra información que, aunque se aleja de la simbología propuesta, resulta interesante. Según la RAE (2014), la carne es la parte muscular del cuerpo de los animales. La definición asocia dos símbolos propiamente varelanos: carne y animal. Por ende, si el cuerpo humano es llamado de dicha manera, entonces hay un afán por homogenizar al hombre con dichos seres. Violeta Barrientos afirma, al respecto: “La animalidad es el secreto que iguala a todos los seres humanos, de ahí su importancia en revelarlo, para hacer justicia” (Dreyfus y Silva, 2007, p. 223). Esto trae a la memoria tanto a las danzas hispanas de la muerte como a los versos de Manrique, los cuales hablaban del poder igualador de la muerte, pues no había nada más democrático que ella al no hacer diferencias entre el papa, un rey, un labrador o un mendigo.

Varela, en esta ocasión, no se preocupa únicamente por equiparar estatus sociales. Ella va más allá, puesto que su alusión a la “carne” presenta doble intencionalidad. Por una parte, bombardea la soberbia del hombre y sus aires de superioridad; y por otra, procura establecer una identidad del hombre con los animales.

3.5. Últimas reflexiones y recuento

En esta última sección se verán algunas ideas que se infieren de los tres poemas revisados y se ahondará un poco más sobre el universo de EM, sobre todo, lo ligado a la desacreditación de ciertos valores de la modernidad.

3.5.1. Los tipos de vida según Varela

El barroco y Varela presentan estrategias comunes. Por un lado, llámese desengaño o desenmascaramiento, los dos lo exhiben. También, ambos pasan por el

desencanto acerca de la vida terrena. Por otra parte, también exteriorizan una crítica a los valores de sus respectivos contextos. No obstante, en lo que disciernen ambas miradas es en la propuesta final. Justamente, en esta parte es que Varela debe trabajar doblemente; pues, además de encontrar una verdad “material” en sus *Ejercicios*, basada en la realidad, simultáneamente debe arremeter contra la propuesta anterior, falsa e idealista.

Una de las verdades materiales que Varela encuentra se relaciona con la existencia. Aunque el texto niega el más allá, sí cree en una vida posterior a la muerte. Para explicarlo mejor será preciso mencionar por un momento al gran poeta elegíaco Jorge Manrique, quien planteaba tres tipos de vida, a partir de sus *Coplas*: vida humana, vida de la fama y vida eterna. Con la fuerte presencia de la religión, la primera clase de vida, aunque pasajera, aún era considerada como el examen final para el premio o el castigo eterno. Por su parte, la segunda trascendía en el tiempo gracias al honor y al renombre; es decir, su relevancia depende de acciones del hombre valoradas en su respectiva cultura. Y la tercera está ligada a la supervivencia del alma en un más allá inmortal.

Por su parte, Varela también menciona tres tipos de vida –dos, para afirmarlas; y una, para negarla–: vida terrena, vida permanente y vida eterna. La primera es la aclamada en los EM como puente necesario –no para la eternidad, sino– para conocer, ingresar y superar la realidad. Esta, la vida terrena, se nos muestra con terrible desencanto, sometida a sus leyes, su dolor, su final, su corrupción; y debe ser interpelada, desenmascarada, consultada, aceptada y asimilada. Por su parte, la tercera, la vida eterna, es rechazada descarnadamente; es atacada, desmitificada e ironizada. Si el hombre cree en ella es considerada como una trampa o un engaño. En cambio, la segunda, la vida permanente, es aquella que no se ubica fuera del tiempo en un escenario idealizado, sino que se sitúa en los límites de la realidad. Aunque ella sea posterior a la muerte, se proyecta de la existencia terrenal y continúa siendo material, pero con bases en las leyes biológicas, genéticas o evolutivas. Es la que trasciende el tiempo y supera en algo a la muerte.

Esta vida puede ser considerada como eslabón de una cadena alimenticia o puede ser una heredad, ya que también puede estar atada al cromosoma. Esta última idea se liga a los comentarios realizados sobre el fragmento “porque ácido ribonucleico

somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre” (“Monsieur Monod no sabe cantar”) del apartado 2.4.3 de este capítulo. En dicha parte se confirmó la importancia que se le da a la biología, al mismo tiempo que se ironiza al idealismo y la religiosidad barrocas del verso quevediano. En resumidas cuentas, los versos varelanos dan prioridad a la idea de la perpetuidad de la especie al mismo tiempo que se relega a la eternidad.

Ahora se entiende por qué en “Lección de anatomía” la carne resulta triunfal. Por ello, la muerte y su descomposición son consideradas un puente para la siguiente vida, la cual dependerá de nuestro cuerpo como parte de una cadena. Esta cadena se puede mantener por alimentación solidaria –como se vio con la simbolización del gusano– o por filiación reproductiva. Es por esto que para Varela, la vida depende de –e implica– su opuesto. Así, la vida, la de la especie humana, se mantiene perpetua. Esta lógica aclara por qué la presencia de la muerte es constante cada vez que se reflexiona acerca de la existencia, porque la muerte también conlleva vitalismo.

Y a esta percepción dialéctica también se debe que Varela posea mayor optimismo poético en sus textos filiales, como “Fútbol”, o amorosos, como “Malevitch en su ventana”. Ante un momento henchido de felicidad se hace referencia a la caducidad como si se recordara una cadena de elementos perecederos que han sido necesarios para llevarnos a disfrutar de dicho intervalo pasajero, también caduco, pero pleno de vida. Si la recta es una línea finita que acapara números infinitos, ¿por qué un instante no puede saborear eternidad?: “hoy me despierta / con su delgado resplandor abstracto la esperanza (...) alguien vuelve desvelado y sin prisa / con un pequeño rectángulo de eternidad entre las manos”⁴⁹ (“Malevitch en su ventana”, EM).

3.5.2. Recuento

María Luisa Roel afirma: “Las motivaciones religiosas (del barroco) son evidentes: se trata de recordar al hombre que todo es vano y efímero sobre la tierra, que

49. La eternidad podría considerarse como metáfora de un tipo de felicidad conmensurable: “rectángulo de eternidad”.

la vida carnal es un tránsito y que es necesario buscar una realidad suprema exenta de mentiras e imperfecciones” (p. 182). En este mundo engañoso, la muerte se concibe como la única realidad. Ella es la que desengaña al hombre y lo lleva a la verdadera existencia, que le revela el conocimiento de Dios. La muerte es una liberación. Por ella, el hombre se libra de sus ataduras corporales –consideradas como la cárcel del alma– para alcanzar la verdadera vida.

Esta esperanza cristiana ni este tipo de trascendencia están presentes en Varela. Los tres ejemplos poéticos que se han apreciado son muestras de la intención de este capítulo. ¿Cómo Varela dialoga con el espíritu y las formas tradicionales de las *vanitas*?, ¿de qué manera actualiza los símbolos de las *vanitas*?, ¿qué valores desmitifica y qué verdades encuentra? Respuestas que no se divorcian de otras influencias como el existencialismo, el surrealismo, el expresionismo o el romanticismo, pues como ella misma ha afirmado: “Soy, o mis libros son, el resultado de todo lo que he leído (...)”⁵⁰

EM se atreve a interrelacionarse con la pintura barroca, principalmente con las *vanitas*. Estas estaban determinadas por la conciencia de la muerte inminente, que a su vez teñía de transitoriedad todo lo terreno. Además, lo más importante de ellas era su carácter crítico acerca del repertorio de valores que una sociedad institucionalizaba.

Las vanidades de Varela presentaban tres estrategias de simbolización: la restauración, la resemantización y la innovación. El primero recuperaba los símbolos clásicos, el segundo cambiaba un plano del símbolo –expresión o contenido– y el tercero aportaba vanidades propias del estilo de Blanca Varela. Al mismo tiempo, estas tres estrategias interactuaban, indistintamente, con tres procesos cognitivos: el desengaño o desmitificación de los valores establecidos, el desencanto de la vida, y la revelación de la realidad.

50. En una entrevista que Christine Graves (1979) añade a su tesis. Por otro lado, solo para añadir un ejemplo de las varias influencias que interactúan en Varela, González Vigil (2002) menciona que “La temática existencialista (incomunicación, angustia, absurdo, actitud rebelde de quien se siente en una condena ineficaz pero inevitable a lo Sísifo, etc.) admite enlaces con una tensión verbal y vital de cariz expresionista, prefiriendo el expresionismo libre y heterodoxo de Kafka, así como antes bebió del Surrealismo moderado y heterodoxo de Westphalen” (p. 11).

Estos procesos mentales cognitivos también los desarrollaba el barroco, que partía del desengaño y el desencanto para llegar a la perfección de la existencia divina, la cual era su propuesta de verdad. Para Varela dicha fórmula sería como partir del desengaño, pasar al desencanto, para llegar a un nuevo engaño; pues en EM, la trascendencia divina lo es. Por ello, la escritora prefiere una propuesta que parta de lo material y que arribe también a lo concreto.

Muchas prácticas católicas de antaño buscaban desapegarse del cuerpo, de la carne, de sus necesidades y tentaciones para conocer el espíritu, y convertirse en puro espíritu, después de muertos. El cuerpo era un estorbo y se intentaba superar dicho escollo. Varela invierte los roles, pues sus EM buscan desvirtuar el espíritu para conocer y ser carne; y para ello el lado espiritual se torna una traba. Sus ejercicios no idealizan al hombre, sino que lo concretizan; por ello, se puede aseverar que Los *Ejercicios materiales* poseen una mirada metafísica del hombre desde la carne. Unos poemas se escriben como ejercicio para aceptar que solo se es cuerpo. Otros intentan superar a la carne, pero jamás fuera de ella, sino dentro de las leyes que le son permitidas.

Si los pintores David Cahill y William Michael Harnett eran ácidos con las sociedades de producción, si “Currículum vitae” se ensaña contra los valores de competencia, individualismo y éxito personal, los tres poemas revisados tampoco escatiman en su interpelación a la sociedad y al hombre de su época. Los temas y valores atacados en total son el conocimiento, el amor, la eternidad, la juventud, la belleza, la civilización, el poder y la creencia en la superioridad del hombre. De esta manera, Varela desenmascara al hombre en su falsedad y en su orgullo; al mismo tiempo que desmitifica sus valores sociales.

Los textos concientizan al ser humano a que no se engañe en la búsqueda tanto de la identidad como de la verdad —basada en la realidad—. También llama constantemente a la humildad de la condición humana apelando a la aceptación de sus límites. En síntesis, las *vanitas* de Varela y su sabiduría implican un doble movimiento. Por un lado, el hombre debe cuidarse de las máscaras y el engaño; y, por otro lado, debe aceptarse mortal, contingente, pequeño, frágil.

CONCLUSIONES

1. *Ejercicios materiales* emplea un género pictórico llamado *vanitas*, que simbolizaba ideas, logros y placeres mundanos, en oposición a algo más trascendente como la idea de Dios y la salvación. Por lo tanto, reflejaban intereses religiosos y preocupaciones morales de la época. Sin embargo, EM desatiende el carácter sagrado para darle un tratamiento meramente laico.
2. Estas *vanitas* o vanidades son retomadas, reformuladas, o inventadas por Varela para interpelar valores sociales de su tiempo. Por ello, implican una crítica axiológica al siglo XX, pero desde la poesía.
3. *Ejercicios materiales* niega las idealizaciones que se han proyectado hasta la modernidad (eternidad, Dios, belleza, juventud, amor, civilización, poder, conocimiento, superioridad humana).
4. La desmitificación, el desenmascaramiento o el desengaño permiten desentrañar mentiras arraigadas en el hombre y la sociedad.
5. La lírica de Varela reclama la aceptación de la realidad sometida al conflicto, la inexactitud, el tiempo, la fragilidad, el desmoronamiento y la muerte definitiva.
6. El hombre es mortal. La conciencia de ello lo hace frágil, lo lleva a revelarse y a equivocarse. Su aceptación, en cambio, lo desengaña y le otorga sabiduría.
7. El hombre solo es materia y, por eso, solo tiene acceso a la realidad corpórea.
8. La verdad se oculta a la ciencia y los sentidos; es decir, es casi inasequible.
9. La realidad es ambigua, contiene a sus contrarios y es conflictiva.
10. La búsqueda de la identidad acaba en angustia e indeterminación.
11. La animalización del hombre no deshonra; sino democratiza, hermana y lo acerca a una verdad más profunda.
12. La muerte puede ser trascendida, pero dentro de las leyes biológicas, a través de la descendencia genética o siendo parte de una cadena alimenticia como un acto solidario. En otros términos, la única manera de trascender a la muerte es convertirse en un eslabón vital, ya sea en la cadena alimenticia o en la reproductiva.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Varela, B. (1986). *Camino a Babel. Antología*. Lima: Munilibros.

(1986a). *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1983*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

(1996). *Canto villano (poesía reunida 1949-1994)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

(2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

(2005). *El libro de barro y otros poemas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

(2016). *Poesía reunida, 1949-2000*. Lima: Casa de Cuervos y Sur Librería Anticuaria.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

LIBROS

Chirinos, E. (1991). *El techo de la ballena. Aproximaciones a la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Fernández Cozman, C. (2005). *La soledad de la página en blanco*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Fernández Cozman, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

Higgins, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Ed. Milla Batres.

Lima, P. de. (2012). *La última cena: 25 años después. Materiales para la historia de la poesía peruana*. Lima: Intermezzo Tropical.

Martínez, Cesáreo. (1989). *Desde la vigilia. Hablan los escritores y pintores peruanos*. Lima: Arte Reda.

Muñoz Carrasco, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú,

O'Hara, E. (2007). *Tiene más de avispero la casa / poéticas de Blanca Varela*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Paoli, R. (1985). *Estudio sobre literatura peruana contemporánea*. Florencia: Università degli Studi di Firenze.

Rebaza Soralez, L. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Salazar, I. (2015). *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Suárez, M. (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Ed. Verbum.

ANTOLOGÍAS

Dreyfus, M. y Silva Santisteban, R., Eds. (2007). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Editorial del Congreso de la República.

Kohut, K., et. al. (1998). *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Frankfurt: Vervuert Verlag.

ENTREVISTAS

Anónimo. (1993, agosto 29). El rostro místico de mi palabra es una feroz soberbia de ángel caído. En *El Nacional* (C).

Cárdenas, F. de y Elmore, P. (1993, noviembre 28). Blanca Varela: confesiones verdaderas. En *El Comercio*.

Cherem, S. (2001, agosto 5) Blanca Varela: asediada por rumores y ruinas. En *El Ángel: suplemento. La Reforma*.

Coaguila, J. (1994, mayo 15). La poesía es una sola (confesiones de Blanca Varela – 1). En *Culturas: suplemento. La República*, 25-26.

Coaguila, J. (1994a, mayo 22). La poesía es una sola (confesiones de Blanca Varela – 2). En *Culturas: suplemento. La República*, 35-36.

Forgues, R. (1991). La fascinación por lo maravilloso. *Las poetisas se desnudan*. [tomo VI]. Lima: Ed. El Quijote.

Jarque, F. (2001, julio 21). Odio todo lo que tenga que ver con el éxito y con el poder. *Babelia: suplemento. El País*.

Núñez, Ch., et. al. (1995). Blanca Varela: “Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años”. *Diario de Poesía*, (33), 3-5.

Pantin, Y. (1996-1997) Las cosas que digo son ciertas. *El libro actual*, (20). (Una versión de este texto aparece con el título “Encuentro con Blanca Varela” [2003, Caracas]. Esta también se encuentra en *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Editorial del Congreso de la República [2007]).

Pérez Lopez, M. A. (2011). “Casa vacía, casa de cuervos”: maternidad, escritura y posvanguardia en Blanca Varela. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Tarragona: Publicaciones URV.

Posadas, C. (2001). La pasión contenida. Blanca Varela. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, (365), 7-9.

Prain, M. (2001, marzo 3). Blanca Varela: creación y trascendencia. En *Revista de Libros. El Mercurio*.

Valcárcel, R. (1996-1997). Blanca Varela: “Esto es lo que me ha tocado vivir”. *La casa de cartón*, (10), 2-15.

ARTÍCULOS, CAPÍTULOS, RESEÑAS Y ENSAYOS CRÍTICOS

Barja, E. (2016, noviembre 25). Flor de carne: Reflexiones sobre *Ejercicios materiales*, de Blanca Varela. Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com/flor-de-carne-reflexiones-sobre-ejercicios-materiales-de-blanca-varela/>

Cáceres, G. (2009, agosto 4). Blanca Varela: en jerga de aguas negras. Una lectura de *Concierto animal*. Recuperado de http://www.elhablador.com/debate16_caceres1.html

Carrillo, S. L. (2010). Cuatro décadas de poesía en el Perú. Intensidad y altura. *Revista Páginas*, (218), 58-67.

Chiri, S. (2009, junio 27). Notas sobre la poesía peruana de los '80 [Blog]. Nido de palabras, Recuperado de <http://nidodepalabras.blogspot.pe/2009/06/notas-sobre-la-poesia-peruana-de-los-80.html>

Chirinos, E. (1999). Veinte años de poesía peruana. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (588), 31-35.

Elmore, P. (2007, octubre 7). Blanca Varela: El filo de la voz. Apuntes sobre nuestra poeta mayor. En *El Dominical: suplemento. El Comercio*.

Ferrari, A. (1990). La carrera y el premio – reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela. *Los sonidos del silencio (poetas peruanos del siglo XX)*. Lima: Mosca Azul Editores.

Forgues, R. (2008, mayo 20). Blanca Varela, fundadora de una utopía poética que ignora, asume y trasciende el género. Recuperado de http://www.ciberayllu.org/Ensayos/RF_BlancaVarela.html

- Gomes, M. (2002). Aproximaciones a Blanca Varela. *Horas de Crítica*. Lima: Editorial Santo Oficio.
- González Vigil, R. (2001-2002). Dos ínsulas extrañas: Emilio Adolfo Westphalen y Blanca Varela. *Múltiple / Cultura*, (1), 6-14.
- González Vigil, R. (1986, 12 de octubre). Luz y ceguera de Blanca Varela. En *El Dominical: suplemento. El Comercio*
- Horna, M. (2013). Una nueva entrada a la lírica de Blanca Varela desde el barroco. *Escritura y Pensamiento*, (32), 111-129.
- Huamán Andía, B. (2002). Piedra negra sobre piedra blanca. *Martín. Revista de Artes y Letras*, (3), 50-56.
- Martos, M. (2009). En los ojos ardientes de esta tierra. *Libros y Artes*, (30-31).
- Muñoz Carrasco, O. (2002). La palabra y sus pérdidas. *Martín. Revista de artes y letras*, (3), 31-37.
- Ollé, C. (1998). Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía? En Kohut, K., et. al. *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana.
- Ollé, C. (2001). El canto villano de Blanca Varela. *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de nuestra América*, (31).
- O'Hara, E. (1983). Blanca Varela en aire, tierra y agua. *Cielo Abierto*, (24), 19-24.
- Oviedo, J. M. (1979). Blanca Varela, o la persistencia de la memoria. *Diálogos*, 15 (5), 15-20.
- Oviedo, J. M (2001, marzo 4). Poesía como legítima defensa. En *El Dominical: suplemento. El Comercio*.
- Paz, O. (1989). Destiempos de Blanca Varela. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral.
- Salazar, I. (2002). El canto del paria. *Martín. Revista de artes y letras*, (3), 17-28.
- Silva Santisteban, R. (2002). Ejercicios materiales: aprender la mortalidad. *Ajos & Zafiros*, (3/4), 27-43.
- Sobrevilla, D. (1986). La poesía como experiencia. Una primera mirada a la poesía reunida (1949–1983) de Blanca Varela. *Kuntur. Perú en la cultura*, (2), 52–58.
- Valdivia Baselli, A. (2002). Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta. *Ajos & Zafiros*, (3/4), 15-26.

Valero Juan, E. (2006). El mundo iluminado y yo despierta: la poética material de Blanca Varela desde los años 80. *Ómnibus*, (12).

Varela, B. (1985). Antes de escribir estas líneas. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (417), 84-87.

TESIS

Graves, C. (1979). La poesía de Blanca Varela, un gesto de amor en la oscuridad: estudio crítico y traducción de *Luz de día* y *Canto villano*. (Tesis para obtener la maestría en Literatura). San Diego State University, San Diego.

Huamán Andía, B. (2003). Esa flor roja sin inocencia: una lectura de *Valses y otras falsas confesiones* de Blanca Varela. (Tesis para obtener el grado de Licenciada en Literatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Silva Santisteban, R. (2001). El cuerpo y la literatura de mujeres. (Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Latinoamericana). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Valdivia, R. (2000). Redescubriendo la poesía de Blanca Varela: *Canto villano*. (Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Albaladejo, T. (2014). Sobre la metáfora viva de Paul Ricoeur. En Macedo, A. G., Mendes, C. y Moura, V. Organizadores. *As Humanidades e as Ciências. Disjunções e Confluências*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho - Edições Húmus.

Arzubialde, S. (1991). *Ejercicios espirituales de S. Ignacio. Historia y análisis*. Bilbao-Santander: Mensajero-Sal Terrae.

Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

Aristóteles. (1988). *Poética*. [Edición trilingüe por Valentín García Yebra, 1ª. reimpresión]. Madrid: Gredos.

Aristóteles (1990). *Retórica*. [Traduc. por Quintín Racionero]. Madrid: Gredos.

Baylon, C. (y) Fabre, P. (1994). *La semántica (con ejercicios prácticos y sus soluciones)*. Barcelona: Paidós.

Bendezú, E. (2003). *Introducción a la teoría literaria*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Black, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos.

- Borngässer, B. (2003). *Barroco y Rococó*. Berlín: Feierabend Verlag.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- Cohen, J. (1996). *Estructura del lenguaje poético*, trad. Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final*. Lima: CVR.
- Dijk, T. A. Van. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Ferreiro, N. (y) Kraselsky, R. (2006). *El ojo múltiple: del espejo y otros secretos*. México D. F.: Ediciones Castillo.
- Gutiérrez Ordóñez, S. (1996). *Introducción a la Semántica funcional*. Madrid: Editorial Síntesis S. A.
- Ignacio de Loyola (Santo). (1987). *Ejercicios espirituales*. Santander: Sal Terrae.
- Jung, C. (1952). *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires: Paidós,
- Lakoff, G. (y) Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. [3ª. ed.]. Madrid: Cátedra.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Editorial Ariel.
- Marcaida López, J. R. (2011). *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*. (Tesis para obtener el grado de doctor de la Facultad de Filosofía y Letras). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Martínez García, J. A. (1975). *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Archivum.
- Nubiola, J. (2000). El valor cognitivo de las metáforas. *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores*, (103), 73-84.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial.
- Paz, O. (1996). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez Sánchez, A. E. (1992). *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra.
- Puente, L. de la. (1865). *Meditaciones espirituales*. Barcelona: Librería Religiosa.

Rabí, A. (1995, abril 23). Eduardo Chirinos: Visión de los del 80. En *Domingo: suplemento. La República*.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* [23^a. ed.]. Recuperado de <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad y Editorial Trotta.

Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México D.F.: Siglo XXI Editores S.A.

Roel Mendizábal, M. L. (2004). La sociedad de Cervantes: un mundo conflictivo. *Letras*, (107-108), 179-183.

Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.

Todorov, T. (1971). *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.

Vivens-Ferrándiz, L. (2011). *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Ediciones Encuentro S.A.

ANEXOS:



Figura 1: *Naturaleza muerta* de Hendrik Andriessen (1635)



Figura 2: David Cahill: *Vanitas*, 2009

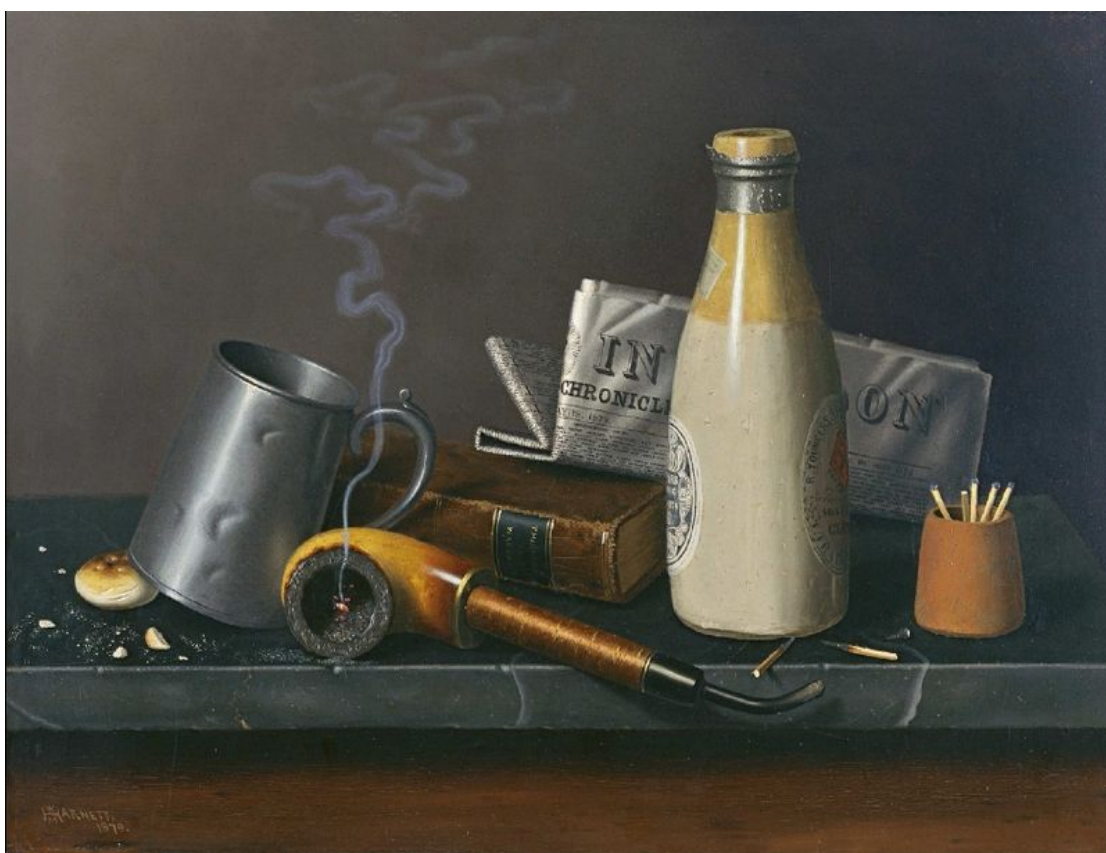


Figura 3: William Michael Harnett: *Objetos para un rato de ocio*, 1879



Figura 4: Rembrandt: *Lección de anatomía*, 1632



Figura 5: Bernardo Strozzi: *Vanitas (Old Coquette)*, 1637